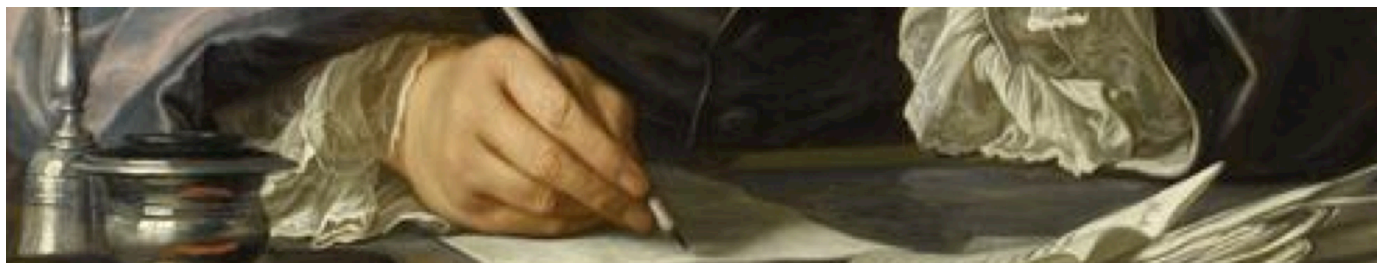


Autour de l'exposition « Le goût de Diderot »...

Parcours dans les collections permanentes du musée Fabre

« L'art de la critique »



Un des objectifs assigné à l'enseignement de l'histoire des arts est de permettre aux élèves d'« **accéder progressivement au rang « d'amateurs éclairés** », maniant de façon pertinente un premier vocabulaire sensible et technique, maîtrisant des repères essentiels dans le temps et l'espace et appréciant le plaisir que procure la rencontre avec l'art ... » (BO n° 32 du 28 août 2008).

L'exposition « **Le goût de Diderot** » offre l'opportunité de mener avec des élèves une réflexion sur la critique d'art : ses formes, ses fonctions, sa diffusion...

Le service des publics et le service éducatif vous proposent un parcours chronologique, modulable, dans les collections permanentes du musée Fabre, pour nourrir cette réflexion sur la critique.

Module 1
Vers un nouveau
statut de l'artiste à la
Renaissance :
« C'est la faute de
l'artiste » ?

Module 2
Le « grand goût » aux
XVII^{ème} et XVIII^{ème}
siècles :
Quelle place pour la
critique ?

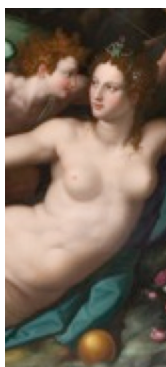
Exposition
**« Le goût de
Diderot »**

Module 3
Courbet et la critique
d'art

Exposition « Le goût de Diderot » du 5 octobre 2013 au 12 janvier 2014.

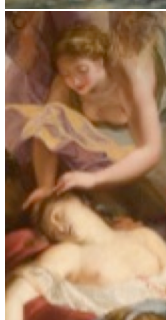
Les modules (visites en autonomie), prenant appui sur les collections permanentes du musée Fabre, peuvent être menés tout au long de l'année scolaire.

CRITIQUE : « qui a pour objet de discerner les qualités et les défauts d'une œuvre. C'est l'examen attentif de la chose dont il s'agit, examen qui peut donner un résultat favorable ou défavorable. Le mot vient d'un mot grec qui signifie juger. » (D'après Larousse et Littré)



Module 1

Le peintre, artisan parfois anonyme au Moyen Âge, acquiert le statut d'artiste à la **Renaissance**. Giorgio VASARI (1511-1574) participe à cette émergence de la figure de l'artiste moderne en rédigeant, à la demande d'un cercle d'intellectuels, ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, ouvrage publié en 1550. Les *Vies* mettent en place les bases d'une première Histoire de l'Art et les artistes choisis passent à la postérité, Vasari voulant les « soustraire (...) à l'oubli ». Mais quelle était la légitimité de Vasari ? Ses contemporains répondent qu'il était capable de parler peinture « en peintre »¹. Quels critères ont présidé aux choix des « meilleurs » artistes ? **Peut-on dire que Vasari est un critique d'art?**



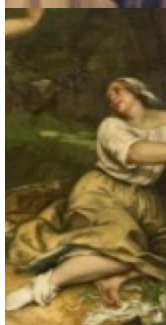
Module 2

L'art du **Grand Siècle** est réglementé par la hiérarchie des genres, fixée par un texte rédigé par André FELIBIEN (1619-1695) en 1667 en direction de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Le développement des Académies participe à la volonté de mise au pas de tous les pans de la société par Louis XIV. Les peintres répondent à la fois aux goûts des commanditaires, princes ou prélats, et aux principes et règles de l'Académie. **Quelle place alors pour la critique et le goût individuel au Grand Siècle ?**



Exposition : « Le goût de Diderot »

Avec Denis DIDEROT (1713-1784), la subjectivité du regardeur fait irruption dans les écrits sur l'art. Les *Salons* du littérateur ne sont pas destinés à une diffusion élargie ; l'intention de Diderot n'étant pas de faire ou de défaire la renommée d'un artiste mais de partager, dans des écrits d'un genre nouveau, ses goûts avec un petit cercle d'élites. Diderot en exprimant « son goût » a inventé un genre littéraire nouveau. (Cf. Portfolio et pistes pédagogiques – Publication du SCÉRÉN – CNDP - CRDP)



Module 3

À travers l'exemple de **Gustave COURBET**, la place de l'Académie et des Salons, les rôles interactifs de l'artiste, du critique, du mécène et du marchand au **XIX^e siècle** peuvent être évoqués. Des écrivains tels qu'Emile ZOLA, Prosper MÉRIMÉE, Charles BAUDELAIRE, Théophile GAUTIER, Gustave FLAUBERT... s'adonnent, tout au long du siècle, à la critique. Toutefois, cette dernière connaît un processus de professionnalisation au cours duquel le milieu journalistique devient dominant. Les écrits sur l'art, littéraires ou journalistiques, sont largement diffusés par la presse. **En quoi et comment cette diffusion participe-t-elle à la « production de la valeur² » des œuvres ?**

¹ Martine VASSELIN, « VIES DES MEILLEURS PEINTRES, SCULPTEURS ET ARCHITECTES », livre de Giorgio Vasari », Encyclopædia Universalis , <http://www.universalis.fr/encyclopedie/vies-des-meilleurs-peintres-sculpteurs-et-architectes/>

² P. BOURDIEU, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49-126.

MODULE 1 :

Salle du Jeu de Paume – Salle n°9

(Les références exactes et les reproductions des œuvres sont disponibles sur le site du musée Fabre – Rubrique « Étudier » - Recherche d'œuvres)

Vers un nouveau statut de l'artiste à la Renaissance : « C'est la faute de l'artiste »* ?



* « **C'est la faute de l'artiste** » : Dans son *Salon* de 1765, Denis DIDEROT écrit, à propos de quatre pastorales de BOUCHER, que « le peintre eut une fois en sa vie un moment de raison » car les « quatre morceaux forment un petit poème charmant ». Toutefois, à propos de l'une des pastorales qu'il trouve « peu intéressante », il ajoute : « c'est la faute de l'artiste ». Ainsi, que la critique soit bonne ou mauvaise, on voit que Diderot, qui pourtant goûte peu l'art de Boucher, lui reconnaît le statut d'artiste et considère la peinture comme « *cosa mentale* ».

Selon la théorie développée par Jacob BURCKHARDT³, les conditions politiques de l'Italie au *quattrocento* sont favorables à **l'émergence de l'individualisme moderne**. On a souvent fait une mauvaise interprétation de sa théorie. Pour lui, l'individualisme est l'idée d'une construction de soi conduisant à la célébrité et non, comme pour nous, à la conscience de soi. BURCKHARDT s'appuie pour soutenir sa thèse sur la multiplication des signatures et des autoreprésentations, des espaces architecturaux privés (le *studiolo* ou la chambre individuelle) ou d'objets de l'intime (miniatures, images érotiques...). Par ailleurs, il souligne le fait que l'écriture de soi devient plus fréquente et que les *libri di ricordanze* (livres de souvenirs) qui enregistraient l'histoire généalogique se multiplient...

On peut toutefois souligner que cette théorie est remise en cause par les médiévistes qui démontrent que le regard réflexif sur soi trouve ses racines dans la théologie du XIII^{ème} siècle qui, elle-même, donna naissance à la *devotio moderna*.

Au musée Fabre, une visite de la Salle du Jeu de Paume permet, par la découverte d'un genre, **le portrait**, d'aborder la question de **la place de l'homme à la Renaissance** et d'initier **une réflexion sur le statut de l'artiste**.

³ Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, 1860.

1 / Le portrait : un genre renaissant



Portrait de jeune homme,
Domenico GHIRLANDAIO.

L'individualisation des catégories linguistiques, résultat du travail des humanistes sur les textes antiques, entraîne, dans le domaine de l'esthétique, la mise en place de catégories distinctes. La fréquentation des manuscrits, la critique textuelle, la philologie accentuent chez les humanistes et les artistes la conscience de la **diversité des hommes** et de la **singularité de chacun d'entre eux**.

Par ailleurs les Grandes découvertes, le retour à l'Antiquité modifient le regard porté sur l'homme et le monde ; les humanistes s'interrogent sur la place de l'homme dans l'univers.

Ainsi, le portrait devient un sujet à part entière ; c'est le premier genre pictural à se laïciser.



Portrait de jeune femme,
Domenico GHIRLANDAIO.

Le profil du portrait de jeune femme n'est pas sans rappeler ceux des médailles antiques et on peut y voir un écho de la réhabilitation de l'Antiquité perçue comme une période idéale. Mais, c'est la comparaison avec le portrait du jeune homme qui présente un réel intérêt pour notre sujet. En effet, les progrès du modelé et de la perspective permettent une représentation de trois quarts.

Dans ces deux œuvres il est intéressant de remarquer les deux types de perspectives mis en œuvre par l'artiste (perspective linéaire de la loggia, perspective atmosphérique du paysage). [Question du problème de la perception de l'espace et de sa reproduction sur une surface plane : voir Filippo Brunelleschi (1377-1446) qui fonde les principes de la perspective scientifique codifiée par Alberti dans son *De pictura* (1435).]



Portrait de jeune homme,
Andrea del BRESCIANINO

La troisième œuvre, quant à elle, permet de souligner une autonomisation du portrait: se détachant sur un fond uni, l'homme est le seul sujet de la représentation. [On peut également noter, la couleur des vêtements : le noir est une couleur à la mode, une couleur luxueuse (difficile à obtenir) mais également une couleur vertueuse, éthique. (Voir ouvrage de Michel Pastoureau sur le noir⁴ : il évoque l'influence de l'imprimerie – diffusion du livre et de l'image gravée → goût pour le noir + rôle de la Réforme protestante).]

2 / Portrait et pouvoir



Au XVI^{ème} siècle, le portrait a une fonction essentiellement célébrative ou commémorative. La diffusion de l'image du prince doit assurer sa domination, affirmer son pouvoir.

Portrait de jeune prince
Alonso SANCHEZ
COELLO

⁴ Michel Pastoureau, *Noir : Histoire d'une couleur*, 2008.

3 / De l'artisan à l'artiste



Portrait d'un sculpteur
Francesco SALVIATI

Les théologiens médiévaux ne parlaient presque jamais des arts, et encore moins des artistes, mais seulement de l'art comme abstraction et expression de la beauté divine.

A partir du XV^{ème} siècle, on commence à éprouver de l'admiration pour ceux qui, des murs muets et des boiseries de retables, tirent des œuvres à même de rivaliser avec la réalité.

L'intérêt pour l'art est tel que l'influent Baldassare CASTIGLIONE recommande aux courtisans l'apprentissage du dessin pour compléter leur formation artistique et musicale (*Le Courtisan*, 1528).

Léonard DE VINCI prend part à l'antique controverse de la division entre les « arts mécaniques », c'est-à-dire manuels, et les « arts libéraux » ou arts de l'esprit et qui se composait du *trivium* préparatoire (grammaire, rhétorique et dialectique) et du *quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie et musique) auxquels venait s'ajouter une formation philosophique. Ni l'architecture, ni la peinture, ni la sculpture n'étaient admises parmi les arts libéraux car leurs auteurs se servaient de leurs mains...

Cependant, les artistes de la Renaissance, en dépit de leurs origines modestes, côtoient les philosophes, les écrivains, les mathématiciens... et pensent que la pratique de leur art est aussi libérale que celle de la poésie ou de la musique. Ils s'appuient sur VITRUVÉ qui, dans son traité *De Architectura*, prétendait que l'architecte, en vertu de sa formation théorique, méritait d'être considéré comme un artiste libéral.

« Je désire que le peintre connaisse tout ce qu'il est possible d'apprendre des arts libéraux, mais avant tout qu'il soit versé dans la géométrie ». (ALBERTI)

On peut évoquer pour illustrer ce passage de l'artisan à l'artiste : le surnom de MICHEL ANGE, « *il divino* », la figure christique d'un autoportrait de DÜRER, le fait que TITIEN est fait comte palatin par Charles Quint et la naissance d'une histoire de l'art avec VASARI (*Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giorgio VASARI, paru une première fois en 1550 à Florence).

Cependant, les artistes ne peuvent exercer que dans un système de patronage qui lie un individu (un supérieur) à un autre (un inférieur) dans une relation réciproque d'allégeance et de soutien. Ce système dérive du monde médiéval et des relations féodales. Dans le monde de la Renaissance, le rapport patron-client est inscrit au cœur de la production culturelle. Le patron de l'artiste pouvait financer la production, fournir une pension permanente ou encore une position à la cour à celui-ci et le patronage des grands offrait une certaine protection. Pour les princes, s'entourer d'artistes devenait de plus en plus nécessaire dans la course au prestige qui animait les cours.

Le Portrait d'un sculpteur de SALVIATI est une œuvre intéressante : l'artiste et son œuvre sont le sujet de l'œuvre (au Moyen âge l'œuvre seule importe – dans les inventaires les noms des auteurs ne figurent presque jamais). L'œuvre ici représentée et présentée est un Adam d'argile ; il peut être mis en relation avec le texte de Marsile FIRICIN, fondateur du néoplatonisme :

« Le pouvoir humain est presque égal à la nature divine, ce que Dieu crée dans le monde par la pensée, l'esprit humain le conçoit dans l'acte intellectuel, l'exprime par le langage, l'écrit dans ses livres, le représente par ce qu'il édifie [...] L'Homme est le dieu de tous les êtres matériels ; il les traite, les modifie, les transforme [...] Qui pourrait nier qu'il possède le génie créateur ? ».

4 / Le maniérisme, affirmation de la figure de l'artiste moderne ?

Le terme « maniérisme » vient de l'italien *manierismo* (de l'expression *bella maniera*) ; il fait référence à la manière caractéristique d'un peintre.



Vénus et l'Amour
Alessandro ALLORI

Cette œuvre d'ALLORI, peintre qui a travaillé sous les ordres de VASARI pour la galerie François I^{er} de Médicis à Florence, est d'un style raffiné qui doit beaucoup à MICHEL-ANGE : torsion des corps, poses peu vraisemblables, allongements, crispations des mains, couleurs acides... L'art devient une abstraction qui ignore la réalité ; **la peinture** n'est plus basée sur l'étude du réel mais **se soumet à l'idée du peintre**.

5 / Pour aller plus loin...

Lettre de Manuel CHRYSOLORAS, professeur de grec à Florence

« Bien qu'il n'y ait pas, je suppose, plus de minutie dans les images que dans les êtres, on loue plus ou moins celles-là selon que leur apparence a plus ou moins de ressemblance avec ceux-ci. Et pourtant, quand ils sont présents, nous n'arrêtons pas notre attention sur les êtres et sur leurs beautés, alors que nous sommes frappés d'admiration devant leurs images. Nous ne nous attardons pas à chercher si le bec d'un oiseau vivant ou le sabot d'un cheval vivant a une courbure heureuse, alors que la crinière d'un lion de bronze, si elle se déploie avec beauté, ou les feuilles d'un arbre de pierre, si elles reproduisent les fibres, ou la jambe d'une statue, si elle fait entrevoir sur la pierre les tendons et les veines - cela fait plaisir aux hommes, et nombre d'entre eux auraient donné avec joie de nombreux chevaux vivants et sans défauts afin d'avoir un seul cheval de Phidias ou de Praxitèle, même s'il se trouvait être brisé et mutilé. Il n'est pas honteux de regarder les beautés des statues et des tableaux, cela révèle même une certaine noblesse de l'intellect qui les admire ; ce qui est honteux et licencieux, c'est de regarder les beautés des femmes. À quoi cela tient-il ? À ce que nous admirons dans ces œuvres, non pas les beautés des

corps, mais la beauté de l'esprit de celui qui les a faites; à ce que ce dernier, telle une cire modelée avec beauté, produit, dans la pierre, le bois, le bronze ou les couleurs, une empreinte qu'il transmet par les yeux à l'imagination de l'âme. Et de même qu'en chacun l'âme dispose le corps (...) au point qu'on voit en lui les dispositions qu'elle a (chagrin, joie ou colère), de même, grâce à la ressemblance et à sa dextérité, l'artiste dispose la nature de la pierre, pourtant si rigide et résistante à l'empreinte, ou celle du bronze ou des couleurs (...) au point qu'on voit en eux les émotions de l'âme. Lui qui n'est personnellement pas plus disposé à rire, encore moins peut-être à se réjouir ou à s'irriter, à pleurer, qu'il n'est disposé aux émotions opposées à celles-là, il les empreint dans la matière. Voilà donc ce que nous admirons dans les œuvres ».

Cité par M. BAXANDALL, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Éd. du Seuil, 1989, p. 107-108.

MICHEL ANGE artiste parfait

"Dans son infinie bonté, le maître du Ciel tourna ses regards cléments sur la terre et (...) il se résolut à envoyer sur terre un esprit également apte à tous les arts et à toutes les disciplines, démontrant à lui seul où est la perfection de l'art du dessin pour les lignes, les contours, les ombres et les lumières, l'effet du relief en peinture, les opérations judicieuses en sculpture et la production en architecture de demeures commodes et solides, hygiéniques, plaisantes, de belles proportions, et enrichies de toutes sortes d'ornements (...). Il tint à lui donner pour patrie Florence, comme la plus digne des cités (...). Dans sa passion pour les travaux de l'art, Michel-Ange triomphait quelles que soient les difficultés, la nature ayant doté son génie d'une aptitude pratique aux plus hautes ressources du dessin. Pour arriver à la perfection absolue, il pratiqua abondamment les dissections anatomiques pour repérer les attaches, les ligaments des os, des muscles, des nerfs (...). Son génie fut reconnu dès son vivant (...). Cela n'arrive qu'aux hommes d'un mérite grandiose comme le sien, où la conjugaison des trois arts * créait l'état de perfection, que Dieu n'a accordé, durant les siècles de l'Antiquité comme dans les modernes, à nul autre que lui.

**VASARI, *Vies des plus grands peintres, sculpteurs et architectes italiens, 1550.*
(* La peinture, la sculpture et l'architecture.)**

MODULE 2 :

Salle des Colonnes – Salle n°18

(Les références exactes et les reproductions des œuvres sont disponibles sur le site du musée Fabre – Rubrique « Étudier » - Recherche d'œuvres)

Le « grand goût » aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle : Quelle place pour la critique ?



« Il me semble que la division de la peinture en peinture de genre et peinture d'histoire, est sensée ; mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. (...) ... Greuze, Chardin, Louthembourg, Vernet même sont des peintres de genre. Cependant je proteste que (...) les *Fiançailles* de Greuze ; que les *Marines* de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire que les *Sept Sacrements* du Poussin,...

Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, X, 1765.

1 / Le contexte historique

Pendant quatre années, de 1648 à 1652, le pouvoir royal français est mis à mal par des révoltes successives. Issues du parlement dans un premier temps, elles se sont étendues aux princes du royaume. Cette période de révoltes, la Fronde, marque une brutale réaction face à la montée de l'autorité monarchique en France commencée sous Henri IV et Louis XIII, renforcée par la fermeté de Richelieu et qui connaîtra son apogée sous le règne de Louis XIV. Après la mort de Richelieu en 1642, puis celle de Louis XIII en 1643, le pouvoir royal est affaibli par l'organisation d'une période de régence, par une situation financière et fiscale difficile due aux prélèvements nécessaires pour alimenter la guerre de Trente Ans, par l'esprit de revanche des grands du royaume subjugués sous la poigne de Richelieu.

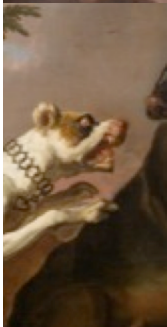
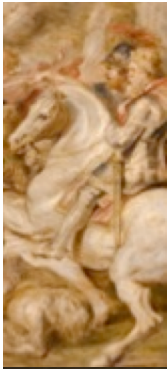
Traumatisé par la Fronde, Louis XIV entend mettre au pas tous ses opposants. Les oppositions traditionnelles sont réduites au silence. Les parlements perdent dès 1665 leur titre de cours «souveraines» pour celui de cours « supérieures ». A partir de 1673, le Conseil impose aux magistrats d'enregistrer les édits royaux avant toute remontrance. Les parlements sont ainsi cantonnés au seul rôle de chambre d'enregistrement.

L'ensemble de la production imprimée est mise sous contrôle: Colbert, à partir de 1667, procède à une diminution de moitié des ateliers d'imprimerie parisiens. Les révoltes populaires sont durement réprimées. On assiste aussi à une véritable mise au pas de la noblesse par Louis XIV. Certes, attirer les nobles à la Cour et les tenir sous les yeux du roi pour détourner leurs velléités de révolte et corriger leurs mœurs au contact d'une société brillante et cultivée, n'est pas une invention de Louis XIV. Mais, même si les deux premiers Bourbons ont initié le mouvement, ils n'ont pas misé autant que Louis XIV sur ce mode de sujétion.

Symbole de l'absolutisme louis-quatorzien, le château de Versailles est construit tout au long du règne. En mai 1682, le roi s'y installe et y fixe sa Cour. Lieu de plaisirs et de divertissements, il est aussi celui de la soumission de la noblesse qui, autrefois turbulente, est désormais domestiquée. Les courtisans sont domptés par une dépendance accrue vis-à-vis du roi tant pour des raisons financières que pour des obligations de prestige.

Louis XIV comprend aussi que sa grandeur passe par la propagande politique: les arts sont mis au service de l'exaltation de la personne royale.

2 / L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture



L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture est fondée en France en 1648, sous la régence d'Anne d'Autriche. La Fronde se concluant à l'avantage des forces royales, le cardinal MAZARIN nomma l'intendant de la maison et bâtiments du Roi, M. RATABON, directeur de l'Académie, assisté de quatre artistes élus recteurs, Charles LEBRUN, Jacques SARAZIN, Charles ERRARD et Sébastien BOUDON. Après la mort du cardinal, en 1661, le président Pierre SÉGUIER devint le protecteur de l'Académie, le ministre COLBERT étant vice-protecteur. Le jeune roi Louis XIV assumait seul le pouvoir, et l'Académie fut réorganisée en 1665. Elle avait eu peu de pouvoir jusqu'à ce que COLBERT y vît un moyen de mettre les artistes au service et sous le contrôle de l'État. La réforme conférait à l'Académie le monopole de l'enseignement de la peinture et de la sculpture. Le Roi la finançait, distribuant des pensions à ses professeurs. Les artistes qui n'étaient pas membres furent contraints de s'y présenter. Charles LEBRUN fut nommé directeur. L'Académie était administrée par un directeur choisi parmi ses membres. C'était souvent le peintre favori du Roi.

La volonté d'encadrer, de tout maîtriser, peut se percevoir également dans la hiérarchie des genres proposée en 1667 par André FÉLIBIEN dans une préface des Conférences de l'Académie :

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »

Si on se base sur ce texte, la hiérarchie des genres de peinture était la suivante, du plus noble au moins noble :

- Peinture allégorique (qui inclut les « mystères les plus relevés » de la Peinture religieuse),
- Peinture d'histoire,
- Peinture de bataille,
- Portrait,
- Paysage, dans lequel les marines méritent une place supérieure en raison des connaissances techniques qu'elles exigent,
- Peinture de fleurs (distinguée par sa difficulté technique),
- Peinture animalière,
- Nature morte, de fruits, de coquillages, de gibiers, poissons et autres animaux.

Quelle place alors pour la critique dans ce contexte où les arts, au service du monarque absolu, sont soumis à des règles strictes établissant le « grand goût » ?

3 / Deux œuvres du musée Fabre représentatives du goût du Grand Siècle ?

3.1/ Fleurs, fruits et objets d'art (Jean-Baptiste MONNOYER) : une nature morte à la gloire du monarque.



Fleurs, fruits et objets d'art,
Jean-Baptiste MONNOYER,
1665, huile sur toile, 142x184

Cette nature morte est le morceau de réception de Jean-Baptiste Monnoyer à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Elle date du début du règne personnel de Louis XIV. L'année 1665 correspond à la réorganisation de l'Académie. (N.B : l'œuvre a été peinte avant l'établissement de la hiérarchie des genres par Félibien.)

Il se dégage de cette nature morte une impression de richesse, d'abondance.

En ce qui concerne l'analyse plastique les éléments suivants peuvent être soulignés:

- la composition pyramidale confère à l'œuvre une impression de stabilité et de puissance,
- l'arrière-plan est construit comme un décor de théâtre : colonnes, rideau, drapés...,
- les couleurs dominantes (tons dorés) renforcent la sensation de préciosité et de richesse, de puissance,
- la lumière semble émaner des objets et irradie toute la composition,
- l'effet de profusion est renforcé par l'expansion de la nature morte jusqu'aux bords du cadre.

La lecture iconique permet d'identifier de nombreux objets :

- un sphinx, référence à l'Antiquité et à la culture classique,
- des fleurs et des fruits, symboles des productions naturelles (un royaume bien géré par le monarque est un royaume qui produit des richesses agricoles),
- une horloge, des vases et des brocarts, évocations des productions humaines, du savoir-faire et du savoir scientifique (globe),
- le carton à dessin, la palette du peintre, symboles des arts,
- le lierre, symbole de l'éternité à laquelle les actes et les bienfaits du roi peuvent aspirer,
- des fleurs, fragiles, et la pendule, invitations à méditer sur la vanité des choses terrestres.

Cette œuvre avait certes une fonction décorative ; on peut parler de nature morte d'apparat. Mais, au-delà de l'aspect décoratif, on peut souligner une autre fonction sociale. Elle constitue un portrait symbolique du roi :

« Au-delà de la profusion décorative, il faut voir dans le tableau une sorte de portrait symbolique du mécène idéal faisant preuve d'une curiosité universelle (comme le suggère le globe) et capable d'apprécier avec un goût très sûr les plus belles productions de la nature et les créations les plus raffinées et ingénieuses de l'esprit humain. Le souverain qui n'est autre que le jeune Louis XIV transfiguré en nouvel Alexandre ou Auguste ramène une ère de paix et de sagesse politique qui est propice à la prospérité de la nation et à l'art. »⁵

3.2/ Le grand genre au service du pouvoir.



Enée portant son père Anchise, 1715-1717, huile sur toile, 391,5x196cm.

Enée et Achate apparaissant à Didon, 1715-1717, huile sur toile, 390x570 cm.

La Mort de Didon, 1715-1717, huile sur toile, 391x197 cm.

Sous la Régence, la Cour quitte Versailles pour s'installer au Palais-Royal qui devient, de 1715 à 1723, le cœur de la vie politique et artistique, supplantant Versailles.

Philippe, duc d'Orléans, fils aîné de Monsieur, le frère du roi mort en 1701, commande à son premier peintre, Antoine COYPEL, la décoration de la voûte de la grande galerie du Palais Royal, dite galerie d'Énée, construite par Jules HARDOIN-MANSART en 1698-1700. Le choix du personnage d'Énée n'est pas anodin. En effet, ce personnage est une allégorie du rôle du prince qui, à la fin du XVII^{ème} siècle, doit être un héros « valeureux et raffiné ». Par ailleurs, la figure d'Énée rappelle les lointaines origines mythiques des rois de France.

Même si une analogie entre les actions du régent et celle d'Énée n'a pas été fermement établie par les historiens de l'art qui se sont consacrés à l'étude de la galerie, le rapprochement Philippe d'Orléans – Énée semble intéressant quant à la définition de la fonction sociale des œuvres des COYPEL.

Philippe d'Orléans, devenu régent en 1715, fait compléter la décoration de la galerie. Antoine COYPEL réalise alors sept tableaux entre 1715 et 1717. Ces œuvres retracent l'épopée d'Énée :

⁵ Michel HILAIRE, *Guide du Musée Fabre*, p.65.

Enée portant son père Anchise, Enée et Achate apparaissant à Didon, la descente d'Enée aux Enfers, Jupiter apparaissant à Enée, Les funérailles de Pallas et La mort de Turnus.

L'Énéide, poème épique de Virgile, en 12 chants (29-19 av. JC), épopée nationale qui raconte l'établissement des Troyens en Italie et annonce la fondation de Rome, offre à Coypel le sujet de son œuvre.

L'Énéide, considéré comme le plus grand de tous les poèmes latins, fut écrit au moment où Auguste reprit en mains le monde romain, écroulé dans le chaos qui suivit l'assassinat de César. Avec fermeté, il mit fin aux furieuses guerres civiles et ramena la paix – *Pax Augusta* – qui dura près d'un siècle. Virgile et toute sa génération s'enflammèrent d'enthousiasme pour l'ordre nouveau. Ainsi *L'Énéide* fut écrite pour exalter l'Empire, pour doter d'un héros national et d'un fondateur cette « race destinée à maintenir le monde sous sa loi. »

Les œuvres de COYPEL, commandées par Philippe d'Orléans, peuvent donc être lues comme des œuvres à la fonction propagandiste, voulant asseoir l'autorité du régent et affirmer sa légitimité. Philippe d'Orléans, homme cultivé, lettré, ne pouvait ignorer l'usage politique de la figure d'Enée dans l'Antiquité romaine.

« En France, depuis la création de la galerie François I^{er} du Primatice au château de Fontainebleau, les galeries peintes constituent un moyen ostentatoire d'affirmation politique ou sociale pour le commanditaire. »⁶

4 / Pour aller plus loin : une production littéraire également soumise à des règles

*"Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli"*

« *Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :
Les yeux en le voyant saisiront mieux la chose ;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux. »*

« *Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable :
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. »*

Boileau, *Art poétique*, Chant III, 1674.

⁶ *Guide du Musée Fabre*, p.82.

MODULE 3 :

Salle Courbet – Salle n° 37

(Les références exactes et les reproductions des œuvres sont disponibles sur le site du musée Fabre – Rubrique « Étudier » - Recherche d'œuvres)

Courbet et la critique d'art



« Vous aurez sans doute remarqué comme moi que, quoique le Salon de cette année offrît beaucoup de belles productions, il y en avait une multitude de médiocres et de misérables. (...)

Et surtout souvenez-vous que c'est pour mon ami et non pour le public que j'écris. Oui, j'aimerais mieux perdre un doigt que de contrister d'honnêtes gens qui se sont épuisés de fatigue pour nous plaire. Parce qu'un tableau n'aura pas fait notre admiration, faut-il qu'il devienne la honte et le supplice de l'artiste ? »

Denis DIDEROT, *Salon de 1763*.

1/ La critique d'art en France au XIX^{ème} siècle



Gustave COURBET,
Portrait de Baudelaire, 1848

La critique d'art⁷ est un « genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner l'art contemporain, d'en apprécier la valeur et d'influencer son cours ». Cette définition est donnée par Albert DRESNER en 1915 dans son ouvrage *Die Kunstkritik*. La critique artistique se développe en France au XIX^{ème} siècle grâce à la diversité des parcours artistiques, l'intérêt des écrivains pour un art « frère », l'engagement social ou politique aussi bien des peintres que des écrivains. Le rôle de DIDEROT (1713-1784) paraît évidemment souverain, et au XIX^{ème} siècle peu de critiques français se soustraient à cet héritage. Théophile GAUTIER (1811-1872) écrit sur le *Salon de 1847*, *Abécédaire du salon de 1861*. Charles BAUDELAIRE (1821-1867) rédige *les Salons* (1846-1859), *Le peintre de la vie moderne* 1863 entre autres. Emile ZOLA publie *Mon Salon* en 1866 ; Édouard Manet, *étude biographique et critique* en 1867. Les frères GONCOURT consacrent un livre à Gavarni (1804-1866) en 1873. Joris-Karl HUYSMANS (1848-1907) débute en publiant des descriptions de tableaux de peintres hollandais, après avoir défendu le Naturalisme et le Symbolisme, il découvre les tableaux de plusieurs jeunes artistes indépendants qui exposent à l'écart des Salons officiels, où leurs œuvres sont systématiquement refusées par le jury. Il s'enthousiasme pour un certain Édouard MANET et devient le défenseur assidu des peintres impressionnistes.

Cette critique qui peut être positive ou négative participe à la valeur ajoutée des peintres. La critique favorise la diffusion des idées des artistes, mais aussi le développement de leur notoriété. « La qualité de la langue s'impose d'autant plus que la description des œuvres, en l'absence de leur reproduction systématique, constitue alors une partie importante du travail du critique »⁸.

⁷ Christine PELTRE, « CRITIQUE D'ART EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE », *Encyclopædia Universalis* (en ligne) <http://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-d-art-en-france-au-xixe-siecle/>

⁸ *Ibidem*.

Mais il faut attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour connaître la professionnalisation et la spécialisation de la critique artistique.

A propos de COURBET, Charles BAUDELAIRE écrit à ses débuts en 1848 « un puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté » ; plus tard, Théophile GAUTIER qualifie une des *Baigneuses* de « vénus hottentote ».

2/ Importance et décadence des Salons



Gustave COURBET, *Les Baigneuses*, 1853

Créé par COLBERT en 1667, le Salon, exposition des « artistes vivants », devient au XIX^{ème} siècle, jusqu'à son éclatement après 1880, une manifestation populaire et suivie, le plus souvent annuelle – occasion de découvertes, de confrontations ou de révisions. « Faire le salon : début littéraire qui pose très bien son homme. » Dans sa définition, FLAUBERT ne s'y trompe pas, nombre d'écrivains ont pratiqué cette stratégie, la critique artistique n'étant de fait, jusque vers 1890, une activité professionnelle à part entière, mais une pratique littéraire d'écrivain. Jusqu'à sa disparition, la vie artistique est centrée sur le Salon.

COURBET a peint, pour se faire accepter au Salon, *l'Après-dîner à Ornans* en 1849 (Salon de 1849) acquis par l'Etat à cette occasion. La médaille de seconde classe obtenue à cette occasion le dispense désormais d'envoyer ses œuvres au jury avant d'exposer au salon, jusqu'en 1857, année où les règles changent. En 1853, il y expose donc *les Baigneuses* qui suscitent de vives réactions. Ce qui scandalise le public bourgeois, c'est, entre autres, le réalisme de la saleté visible du linge qui entoure les fesses rebondies de la

baigneuse et les pieds crottés de la paysanne assise à droite du tableau. Le modèle ne répond pas aux canons académiques de beauté, la gestuelle des personnages est perçue comme peu compréhensible. Il défie ainsi les règles du Salon. Malgré tout, un jeune collectionneur de province, Alfred BRUYAS, se porte acquéreur du tableau.

Au moment de l'ouverture du salon des refusés et de la multiplication d'expositions dans les galeries privées des marchands d'art, l'Etat se désengage du Salon. La diversification des lieux de monstration participe au développement de la critique spécialisée avec deux noms : Théodore DURET (1838-1927) et Félix FÉNÉON (1861-1944).

3/ Le statut de l'artiste



Gustave COURBET,
L'homme à la pipe, vers 1846

COURBET est considéré comme le chef de file du courant réaliste. Le terme est apparu, comme pour l'impressionnisme, sous la plume de la critique.

L'homme à la pipe, autoportrait de 1846 vient affirmer les choix artistiques de son auteur. Le gros plan attire le regard du spectateur vers l'intimité du visage, l'expression de détente. Les cheveux en broussaille, la pipe de l'artiste bohème l'éloignent de la représentation idéalisée de l'artiste avec ses attributs. COURBET considère cette peinture comme un manifeste artistique, il écrit à son mécène BRUYAS « c'est le portrait d'un fanatique, d'un ascète, c'est le portrait d'un homme désillusionné des sottises qui ont servi à son éducation et qui cherche à s'asseoir dans ses principes. »

Le mot réalisme fait référence à un courant littéraire et artistique des années 1850-70, situé entre le romantisme et le symbolisme. L'adjectif «réaliste» a d'abord servi à qualifier les œuvres de Gustave COURBET (1819-1877), par ses adversaires.

«Celui-ci naquit du besoin de réagir contre le sentimentalisme romantique et contre "la sottise, le poncif et le bon sens"» explique BAUDELAIRE.

« M. Courbet est un réaliste, je suis un réaliste : puisque les critiques le disent, je les laisse dire. Mais, en ma grande honte, j'avoue n'avoir jamais étudié le code qui contient les lois à l'aide desquelles il est permis au premier venu de produire des œuvres réalistes. »

CHAMPFLEURY, *Du réalisme*, Lettre à madame Sand, septembre 1855.

4/ La place du mécène



Gustave COURBET,
La Rencontre ou Bonjour M. Courbet, 1854

La Rencontre ou Bonjour M. Courbet peint en 1854 montre l'interaction positive du peintre et de son mécène. Alfred BRUYAS donne les moyens financiers au peintre et permet « de faire triompher la vérité en peinture », COURBET, en contre partie devient le faire valoir du collectionneur qui affirme ses convictions sur l'art. Le peintre transforme en peinture d'histoire un événement privé : la rencontre du peintre et de son mécène. Le tableau représente-t-il l'arrivée du peintre à Montpellier ? La diligence remplace le train emprunté pour se déplacer. Ou bien au contraire, COURBET, chargé de son matériel sur le dos revient-il d'une journée de peinture sur le motif ? L'interprétation peut aussi suggérer que l'artiste et le mécène se rencontrent sur le chemin de l'art. Depuis

1851, BRUYAS publie chaque année le catalogue de sa collection qui ne cesse d'augmenter, comme son ambition d'être le soutien de l'art et de la société qui se traduit par le titre du livre *Etude sur l'art moderne- Solution* sur lequel BRUYAS s'appuie dans le tableau de COURBET *Portrait d'Alfred Bruyas*, dit *Tableau-Solution* 1853.

5/ Pour aller plus loin....

Rien n'est amusant comme l'attitude de la critique à l'égard de Courbet. Le maître est loin d'être accepté ; on le tolère tout au plus ; on se défie de lui, on semble toujours redouter une mauvaise plaisanterie de sa part. Chaque année, les salonniers se tâtent, se consultent, se demandent s'ils peuvent risquer un éreintement ou un éloge. Pas un d'eux ne paraît se douter que, lorsque Courbet faiblit, il reste encore un des premiers peintres de l'époque. Quelle pauvre critique que cette critique courante des journaux qui jugent une œuvre mesquinement, une loupe à la main, sans jamais voir la personnalité large de l'artiste ! Un tableau plus ou moins réussi ne signifie rien quand on le prend à part ; il faut considérer le tempérament d'un homme dans son entier, sa force créatrice, les qualités rares et individuelles qui en font un maître original. Il m'importe peu qu'une toile soit moins complète, il me suffit de retrouver, dans cette toile, l'accent particulier d'un esprit puissant et souple. Les œuvres voisines peuvent être parfaites, leur perfection sera vide de cet accent-là, et dès lors ces œuvres me paraîtront écœurantes de médiocrité. Dire qu'il y

a des gens qui n'ont pas assez de mépris pour Courbet, et qui se vautrent ensuite d'admiration devant les sucreries de certains peintres ! Ces braves gens sont des idéalistes quand même ; ils sont satisfaits, non pas du talent de l'artiste, mais de la reproduction éternelle de lignes qui leur plaisent. Alors, ils lâchent le robinet tiède de leurs phrases, ils oublient qu'ils viennent de donner le fouet à un maître, et ils distribuent des friandises à de misérables élèves, à des copistes de quatre sous. Eh ! Sachez qu'un coup de pinceau de Courbet, si rude et si faux qu'il soit, vaudra toujours mieux que tous les tableaux mis en tas des peintres à succès. Cette année, Courbet n'a pas été heureux avec la critique. Son tableau, L'Aumône d'un mendiant à Ornans, a été quelque peu traîné dans la boue par les idéalistes en question. Les faiseurs de phrases pittoresques, ceux qui parlent peinture comme des artificiers, en allumant une fusée à chaque virgule, ont déclaré que le maître était devenu gâteux. D'ailleurs, l'année prochaine, ils ne se souviendront plus d'avoir dit cela et ils lui trouveront peut-être beaucoup de talent. La vérité est que le tableau du présent Salon est très lumineux ; s'il n'est pas d'une peinture aussi solide que les anciennes toiles de l'artiste, il est encore bâti à chaux et à sable comparé aux toiles encensées par la critique. Entendons-nous, je ne suis pas assez proudhonien pour accorder une larme au sujet et m'extasier sur la philosophie doucement humanitaire de Courbet. Je n'ai jamais vu en lui qu'un faiseur de chair ; je le loue comme artiste individuel, laissant à d'autres le soin de le louer comme moraliste. Courbet cherche à faire blond depuis quelque temps. La jeune école, qui voit la nature par taches claires, lui a fait abandonner, sans doute à son insu, sa manière noire, celle du Convoi d'Ornans et de La Fileuse . Je ne sais, si j'avais un conseil à lui donner, je lui dirais de revenir à sa première façon de voir. Son talent a une ampleur et une sévérité qui s'accommodent mal des gaietés blondes de la nature. J'avoue n'aimer que médiocrement ses dernières marines, très fines, il est vrai, mais un peu minces pour sa rude main magistrale.

Émile Zola, *Mon Salon (1868) - Quelques bonnes toiles*
L'Événement illustré, le 9 juin 1868

“Ah! Naudet... ah! Naudet...” Et il les amusa beaucoup, avec Naudet, qu'il connaissait bien. C'était un marchand, qui, depuis quelques années, révolutionnait le commerce des tableaux. Il ne s'agissait plus du vieux jeu, la redingote crasseuse et le goût si fin du père Malgras, les toiles des débutants guettées, achetées à dix francs pour être revendues quinze, tout ce petit train-train de connaisseur, faisant la moue devant l'oeuvre convoitée pour la déprécier, adorant au fond la peinture, gagnant sa pauvre vie à renouveler rapidement ses quelques sous de capital, dans des opérations prudentes.

Non, le fameux Naudet avait des allures de gentilhomme, jaquette de fantaisie, brillant à la cravate, pommadé, astiqué, verni; grand train d'ailleurs, voiture au mois, fauteuil à l'Opéra, table réservée chez Bignon, fréquentant partout où il était décent de se montrer. Pour le reste, un spéculateur, un boursier, qui se moquait radicalement de la bonne peinture. Il apportait l'unique flair du succès, il devinait l'artiste à lancer, non pas celui qui promettait le génie discuté d'un grand peintre, mais celui dont le talent menteur, enflé de fausses hardiesses, allait faire prime sur le marché bourgeois. Et c'était ainsi qu'il bouleversait ce marché, en écartant l'ancien amateur de goût et en ne traitant plus qu'avec l'amateur riche, qui ne se connaît pas en art, qui achète un tableau comme valeur de Bourse, par vanité ou dans l'espoir qu'elle montera.

Émile Zola, *L'œuvre*, 1886.