

Le Nord en lumières : la peinture en question

Les genres

> L'accessoire et le quotidien

Durant tout le Moyen Age, les sujets sont religieux : représentation des Saints, récit de leur histoire ou de leur légende, évocation de l'au-delà (le Jugement Dernier, le Paradis et l'Enfer). A partir du 14^e siècle, des sujets laïques apparaissent. De nombreux textes anciens sont copiés, et plus tard imprimés, puis illustrés : enlumineurs et graveurs mettent en image ces textes profanes. A la même époque, un souci de naturalisme se manifeste : des plantes, des animaux s'introduisent dans la peinture. Apparaissent ensuite des éléments d'architecture et des objets familiers. « La différence ne vient donc pas de ce qu'on ne figurait pas ces actions auparavant, mais de ce que précédemment, leur présence n'était pas considérée comme suffisante en elle-même pour servir de principe organisateur du tableau. [...] L'accessoire a acquis le statut de l'essentiel ; ce qui était subordonné est devenu autonome. »¹ De grands mécènes exigent d'être représentés de manière reconnaissable. Ainsi, lentement, on s'habitua à répartir les



Jan Joseph II Horemans,
Scène de genre, Huile sur toile
H : 47 ; L : 56,8 cm

œuvres en différents genres : peintures d'histoire, portraits, paysages et natures mortes. La hiérarchie des genres, formalisée pour la première fois au 15^e siècle par les humanistes italiens comme Alberti (*Traité sur l'Architecture*) place au premier rang la peinture des hauts faits des personnages illustres ce qu'on appellera un peu plus tard la peinture d'histoire.²

A partir du 16^e siècle, dans les anciens Pays-Bas apparurent de nouveaux thèmes : joyeuses compagnies, "pique-niques", "scènes de bordel", tabagies, petits déjeuners, etc.

Ces genres nouveaux acquièrent une dignité propre aux Pays-Bas. Selon T.Todorov, les thèmes qui sont traités se répartissent entre deux pôles de l'existence humaine : la maison et le monde. Ce qui correspond à une structuration de la vie autour l'axe intérieur / extérieur mais aussi entre hommes et femmes. Le sens caché de cette peinture évoque le vice ou la vertu à partir de représentations des faiblesses humaines, des métiers, des relations amoureuses, des scènes

¹ Tzvetan Todorov, *Eloge du quotidien, essai sur la peinture hollandaise du 17^e siècle*, Seuil 1993

² André Félibien, préface au recueil des *Conférences* de l'Académie royale de peinture et de sculpture publié en 1667 : 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 les 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 que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres (...)

d'auberge, d'enfants dans diverses activités, etc. Caractérisées par une certaine ambiguïté par leur indécision morale et le caractère impénétrable des personnages, il est souvent difficile de dire si les images produites sont des éloges ou des blâmes.

> Le paysage

Jusqu'aux miniatures des frères Limbourg, *Les Riches heures du Duc de Berry* (vers 1410), l'Occident ne connaissait pas le paysage. Le Jardin est l'emblème du Paradis, le Désert est le signe de la fuite et de l'exil. Le paysage ne servit longtemps que de cadre à des scènes mythologiques ou à des scènes religieuses. L'évolution du paysage néerlandais fut un passage de l'universel au local. Patinir³. (v. 1485-1524) peignit de remarquables paysages panoramiques fondés sur l'observation minutieuse ; son style eut pour conséquence un renversement dans la relation que le paysage entretenait avec les figures : au lieu de leur servir simplement d'arrière-fond, il tendit à devenir l'élément principal du tableau. Les vues alpestres de Bruegel (1525-1569) furent reprises et perpétuées entre autre par Joos II de Momper (Anvers, 1564 — Anvers, 1635) qui participa à la formation de l'école néerlandaise. Au cours du 17^{ème} siècle, elle se partagea en deux camps : les uns se préoccupèrent surtout de recherche formelle (composition et style, science des lignes et des masses); d'autres peignirent dans le sens du naturalisme. Autour de Haarlem, on vit apparaître les premiers paysages réalistes sous l'impulsion de Goltzius (1558-1617) qui aurait lancé la pratique de l'esquisse en plein air. La tendance monochrome donna naissance au paysage tonal avec une signification morale ou symbolique.



Jan Joseph van Goyen,
Chaumières au bord d'un chemin,
Huile sur bois,
H : 37,8 ; L : 50,5 cm

Une autre mutation concerna les paysages hollandais au 17^e siècle. Il semble que les artistes se soient consacrés alors à saisir l'aspect fugitif des phénomènes, dans un espace ouvert où le regard n'est pas arrêté. Les paysages hollandais suggèrent en le répétant avec obstination un monde qui est celui du dérisoire, de la banalité, de la quiétude, de la retenue et de l'humilité. La ligne d'horizon correspondant à un point de vue à hauteur d'homme, au point que le ciel occupe jusqu'aux deux tiers du tableau : c'est l'espace vacant, où il n'y a rien à voir. Le paysage hollandais, reconstruit à partir des croquis et dessins pris sur le vif est à sa façon porteur d'une idée : celle d'un accord parfait entre l'homme et la nature.

À l'opposé du paysage hollandais, sous l'impulsion des écoles italiennes se développa le paysage classique ou idéal pour lequel la Nature n'est harmonieuse et parfaite qu'en ce qu'elle est corrigée par un ordre ne relevant que de l'art... La scène avec les personnages au premier plan est un prétexte pour peindre la nature et la lumière, thèmes principaux du tableau.

Certains paysagistes hollandais qui ont effectué le voyage en Italie se reconnaissent aisément : on y voit plus de couleurs et le cadrage est plus conventionnel avec des limites à droite et à gauche qui bloquent le regard.

³ L'anversois, Joachim Patenier fut le principal créateur du paysage nordique.

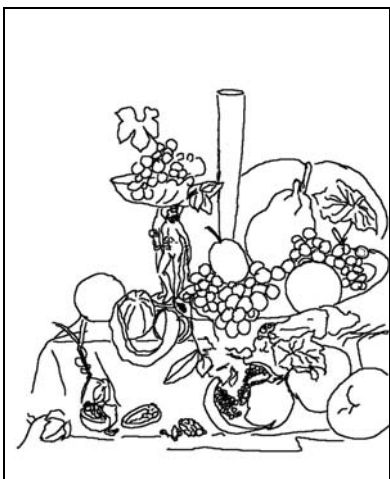
> La nature morte

L'histoire de la nature morte a commencé dans l'Antiquité avant d'être oubliée pendant un millénaire. Elle resurgit au 16^{ème} siècle d'abord dans les décors des scènes religieuses puis peu à peu devient le sujet même du tableau. Les circonstances historiques du 17^{ème} siècle auront permis aux Pays-Bas de développer toute une peinture du quotidien. Les artistes tournèrent davantage leur regard vers l'aspect sensible des choses.

Edith Greindl, définit le style l'expression apportée à l'interprétation en formes et en couleurs.⁴ Pour traduire son émotion, le peintre doit résoudre un certain nombre de problèmes : celui du rendu de la matière (l'exécution), celui de l'organisation spatiale (l'agencement des formes et la distribution des couleurs). Elle décrit deux tendances : le goût de la vérité et le plaisir de la virtuosité. Dans son étude des peintres flamands en France au 17^{ème} siècle, elle propose différents types que l'on peut généraliser : les peintres à tendance descriptive, les peintres à tendance décorative, les peintres de vanitas, les peintres de trompe-l'œil.

Les bouquets imaginaires rappellent à celui qui les regarde que les fleurs réelles, comme tout ce qui existe dans ce monde, sont appelées inéluctablement à se faner et mourir. En effet, dans l'immobilité des objets (ce que signifie la traduction anglaise de nature morte par « still life ») on peut ressentir un mouvement suspendu. Claudel voit ainsi dans les natures mortes de Claesz tous les symboles de cette temporalité. Même si le sens nous a échappé, de petites paraboles évangéliques se cachent souvent dans ces images apparemment « insignifiantes ».

Face à une nature morte, c'est un autre système de valeurs qui s'y exerce : le spectateur est libre d'isoler l'objet de son choix, il est renvoyé à son propre jugement. À travers tous ces objets, le dernier mot en revient au lecteur car « c'est l'homme qui est le but ».



Pieter II van den Bosch, *Nature morte de fruit avec une coupe d'argent*, Huile sur toile, H :83 ;L68 cm

> La scène de genre

Les artistes désignent par "peinture de genre" les représentations d'hommes et de femmes au travail, au jeu, ou au repos. Les Hollandais du 17^{ème} siècle, contribuèrent plus que toute autre nation à rendre populaires de tels tableaux. Le but de la peinture de genre n'est pas de mettre l'accent sur l'identité des personnages, comme dans les portraits, mais sur leurs occupations. Le « héros » de la scène de genre est anonyme. Il participe du genre de la comédie et renonce à la « grande histoire ». « Dans le tableau de genre, l'être représenté est au service de l'action qu'il accomplit [...] dans le portrait, c'est l'inverse. »⁵

Les scènes de genre étaient très répandues aux Pays-Bas au 17^{ème} siècle. Comique ou grave, la peinture de genre hollandaise mettait souvent en jeu les valeurs culturelles et sociales. Les occupations et les objets représentés illustraient parfois des dictons

⁴ Edith Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Ed Elsevier

⁵ Tzvetan Todorov, *Eloge du quotidien, essai sur la peinture hollandaise du 17^e siècle*, Seuil 1993

populaires ou servaient d'emblèmes moraux et de symboles religieux. Sous la forme de comédies voire de satires (des couches populaires), les peintures de mœurs furent les témoins de la vie bourgeoise. En montrant l'opposition entre ville et campagne, elles produisirent une image de la distinction sociale.

En représentant de nombreux aspects de la société qui la constituait comme les intérieurs paisibles des classes moyennes, les riches aristocrates ou les paysans caractérisés par un humour campagnard et tapageur, elles permettaient également à la jeune république hollandaise de célébrer sa nouvelle identité nationale.



Jan Frans Beschey,
Marché au poisson sur le Werf à Anvers,
Huile sur bois
H : 50,2 ; L : 73,4 cm



Matheus van Helmont
Fumeurs et buveurs dans une taverne
Huile sur bois
H : 25 ; L : 34 cm

La notion de série

> Production en série, répétition et création

Une représentation peut-elle être reproductible ou au contraire unique et considérée comme une fin en soi ? Depuis toujours, la représentation est hantée par cette question, ne serait-ce que par le biais de l'apprentissage, des copies, des influences ou de l'iconographie : certains sujets comme la crucifixion témoignent d'une grande stabilité dans le temps. Ce qui n'est pas sans questionner la pratique contemporaine.⁶

La copie ou la traduction sont au centre des processus de production artistique. Répéter conduit à produire des images sous la forme d'une suite (reliée par un lien logique), d'une série (sur le même thème) ou une d'une reprise. La suite, œuvre qui se répète à partir d'un objet, s'inscrit dans un enchaînement formel ou narratif.

La répétition ne change rien à l'objet quelle répète mais elle change quelque chose dans l'esprit qui le contemple. Elle définit plus l'industrie de l'art que ses effets et dévoile en quelque sorte les ficelles du métier. En ce sens, elle joue un rôle démystificateur qui est, me semble-t-il en accord avec l'humilité de la peinture hollandaise.

Cela nous amène à regarder la peinture plutôt que l'image, la matérialité plutôt que le sens; en effet, l'image proposée étant toujours la même, la matérialité de la peinture (couleurs, touche, composition) devient visible pour elle-même. Cependant, la peinture garde sa part de vanité : la variabilité relève de l'apparence qui face à la mort n'est que mondanité. Seule la mort pourrait avoir un sens et elle seule légitime la création et son extinction.

La série et la reprise répètent en changeant de point de vue le même sujet central.

La série, répétition à partir d'une récurrence centrale, est productrice d'écart restreints.

⁶ Rosalind Krauss, *De l'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris 1993

La série est un moyen d'investigation du réel au sens critique. En tant qu'exercice de réflexion sur un même thème, c'est aussi un moyen de connaître le réel.

La série formelle comme démarche plastique peut être considérée comme la recherche d'une perfection.

La couleur / le monochrome

> La « Querelle du coloris »

D'un mot grec signifiant « une seule couleur », brandi comme un emblème de la modernité, le monochrome a en fait une longue histoire. Pline y voyait l'origine de la peinture.

Peinture sur marbre très appréciée à l'époque grecque classique, les monochromes étaient réalisées soit en rouge sur fond blanc, soit en blanc sur fond sombre.

Depuis Platon, le discrédit est jeté sur les couleurs. En son temps, Pline avait critiqué les peintres qui usaient exagérément des couleurs. S'il louait les quatre grands peintres de



Anthony Jansz van der Croos,
La Haye vue du nord (les dénicheurs d'oiseaux)
Huile sur bois : La notion de série.

l'Antiquité, qui utilisaient les « colores austeri », c'était pour les opposer aux peintres de son époque qui employaient des « colores floridi » et faire l'éloge de la sobriété des Anciens contre le clinquant de ses contemporains.

Ces critiques prirent une ampleur particulière au 17^{ème} siècle qui désigna soudain sept couleurs fondamentales, au lieu de deux ou trois depuis l'Antiquité. La querelle du coloris naquit en France dans les années 1670. Les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture débattirent avec passion des mérites respectifs de Poussin, maître du dessin, et de Rubens, maître de la couleur.⁷ Cette querelle qui opposait déjà l'école vénitienne et florentine au 16^{ème} siècle s'est prolongée jusqu'à aujourd'hui. Quelques citations :

« C'est le dessin qui donne la forme aux êtres, c'est la couleur qui leur donne la vie. »

Diderot, *Essais sur la peinture*.

« Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs dans un certain ordre assemblées. » Maurice Denis

« Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture » affirme Ingres.

Dans sa *Grammaire des Arts du dessin*, publiée en 1867, Charles Blanc reconnaît que la couleur est essentielle en peinture, mais qu'elle occupe le second rang : « L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve »...

⁷ À ce propos, voir la fiche sur Rubens dans le dossier *Lumières du Nord*.

> Le goût du monochrome

L'exposition présente de nombreux exemples de peintures utilisant des tons très assourdis, dans lesquelles l'effet est obtenu par le simple moyen de la dégradation des ombres et des lumières, avec un seul ton.

Piat-Joseph Sauvage illustre ce goût pour la grisaille avec un bas-relief qui fut son morceau de réception à l'Académie royale de peinture de Toulouse en 1776.⁸

Au Moyen-âge, les grisailles étaient présentes dans les marges des manuscrits, les peintures de retables. Elles étaient suffisamment appréciées pour constituer la manière de certaines enluminures comme les *Cronicques et conquêtes de Charlemaine* de Jean le Tavernier.⁹



Jan Joseph van Goyen,
Chaumières au bord d'un chemin,
Huile sur bois H :37,8 ;L :50,5 cm

La nature morte de Otto Marseus van Schrieck¹⁰ participe également de ce goût pour la monochromie avec une peinture à dominante noire qui propose une vision tragique de la nature, mêlant l'animalité primitive et la mort.

On peut retrouver l'influence de Rembrandt dans l'œuvre de Verelst ou d'Usson de Bonnac qui est l'auteur d'un pastel inspiré du Philosophe du Louvre; ce type de peinture qui joue sur la distribution de la lumière, de l'ombre et surtout des demi-teintes dans un tableau se nomme clair-obscur – du mot italien « *chiaroscuro* »

Plus proche de nous, on retrouve cette même mélancolie chez Carrière, l'ami de Rodin, dont on peut voir une œuvre dans le salon rouge du musée des Augustins.

Le monochrome est souvent associé au sens sacré : spirituel et évoquant le divin pour l'iconoclaste religieux, conceptuel et neutre pour le laïc.

> Le paysage tonal

En Hollande vers 1620 les paysagistes eurent le même goût pour la monochromie : la subtilité des accords, leur simplicité, ne peuvent-elles être mises en relation avec les sujets abordés ? Tout comme une certaine conception protestante du monde, à l'opposé de l'ostentation et de la débauche colorée qui s'adressent par trop aux sens ?

Cette expression désigne un paysage réalisé avec une palette restreinte de gris, verts, jaune pâle, bruns ou bleus, traduisant l'atmosphère.

Jan Joseph van Goyen, *Chaumières au bord d'un chemin*, huile sur bois.

Le support en bois est visible. La couche picturale est par endroits ou très mince ou absente. La gamme est restreinte. Les figures sont suggérées avec le minimum de moyen. La technique est proche de l'aquarelle. Le geste délié ne suit pas toujours le dessin préparatoire. Le tableau est

⁸ *Relief de pierre : le jeune Bacchus ivre.*

⁹ Art de l'enluminure n° 10 (septembre, octobre, novembre 2004) Editions Faton, Dijon

¹⁰ *Serpent, grenouille et papillons au pied d'un rocher.*

effectué avec une économie de moyens. Il reste une polychromie résiduelle comme si l'artiste s'était arrêté juste avant que les couleurs n'aient complètement disparu.

« Que celui qui n'a pas étudié et senti les effets de la lumière et de l'ombre dans les campagnes, au fond des forêts, sur les maisons des hameaux, sur les toits de la ville, le jour, la nuit, laisse là les pinceaux, surtout qu'il ne s'avise pas d'être paysagiste. ».

Vers l'art contemporain

Les questions qui ont occupé le monde de l'art néerlandais du 16^e au 18^e siècle et conservent une résonance contemporaine.

> La question de l'altérité

Métissage, rejet, fusion. Hybridation, métissage, mélange. L'hétérogénéité artistique n'est pas un phénomène récent. Si nous considérons par exemple l'œuvre de Frans Francken II « *Les Noces de Cana* », on s'aperçoit qu'elle est constituée de références multiples au niveau des genres, peinture d'histoire avec des scènes de genre, des natures mortes, des études de caractère, etc. ...; elle croise le passé et le présent, le réalisme et le baroque. Elle est rebelle à toute tentative de classification. C'est dans la transgression des limites entre les genres et les catégories, que l'art des anciens Pays-Bas a su manifester son génie. L'espace néerlandais entre le 16^e et le 18^e siècle sut être une terre d'accueil pour les grands mouvements artistiques européens sans perdre son âme.

> La question de l'iconoclasme

La question du rôle de l'art entre le sensible et l'invisible a conduit les artistes à la fois vers la peinture du réel et l'iconoclasme du 16^e siècle. Guillaume d'Ockham, philosophe et théologien du 13^{ème} siècle posait comme principe l'absolue autonomie de Dieu à l'égard de la création; ce qui eut pour conséquence de permettre l'investigation du visible donc la représentation de la nature; une autre conséquence fut de couper les liens entre art et religion, et d'une façon plus générale, l'art et le pouvoir. La tentation iconoclaste conduit à abjurer la nature référentielle de la peinture. On pourrait supposer que les peintures noires de Reinhardt sont des représentations négatives d'un irréprésentable qu'il faudrait déchiffrer, chercher à se représenter d'une manière quelconque ... (p52). Malevitch, visait une peinture absolue, fruit d'une pensée conceptuelle tournée vers la métaphysique. Rodchenko déclara quant à lui l'acte de décès matériel de la peinture. Le monochrome peut aussi naître d'une vision poétique à l'image de Miro. Le monochrome du 20^{ème} siècle participerait alors de l'attitude iconoclaste mais il est aussi concerné par la question du trivial et du sublime.



Jan Tilens,
Paysage avec moulin à eau et voyageurs,
Huile sur cuivre
H : diamètre 38 cm

> La question du trivial et du sublime en art

Certaines réalités seraient-elles indignes de l'art ? L'éloge du quotidien¹¹ dont étaient si épris les flamands du Nord comme du Sud, montre combien ils étaient indifférents à la hiérarchie des genres. Les héritiers ne manquent pas : Entre la Paire de souliers de Vincent van Gogh et La Raie de Jean Siméon Chardin. Mais la critique de Michel-Ange envers l'art flamand n'est pas si loin de Reinhardt qui déclare que Quand le goût vulgaire ou le lieu commun dominant l'esprit succombe.¹² Pour Eric Valentin : Ad Reinhardt oppose l'esprit au vulgaire (à la réalité brute et au manque d'intelligence), à l'apparence, au sensoriel, au corps et aux pulsions, à la nature, à la matière¹³. A l'opposé de cette attitude, d'autres artistes ont fait entrer l'objet dans l'art du 20e siècle : papiers collés du cubisme, ready-made, pop art.

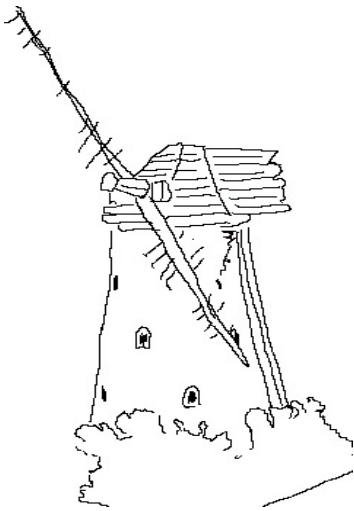
> La question de l'originalité

Trois axes de travail peuvent être dégagés à partir d'un original : la citation, l'interprétation distante, la reproduction qui intéresse la série.

Après Duchamp, les artistes du Pop Art ont exploré la question de la reproduction, ce moyen par lequel on met en jeu la matérialité de la peinture, le geste du peintre et la représentation.

Ainsi pour ses multiples, Andy Warhol pointe-t-il surtout les erreurs, les « ratés » des procédés sérigraphiques. Four Gold Mona Lisa (1980) met sous tension le sacré (l'or, la Joconde) et les signes de sa perte (répétition, images sérigraphiées effacées de manière irrégulière...). Il cherche à effacer la marque de sa personne – « Je veux être une machine » – derrière la technique, tout comme les hollandais en réalisant leurs natures mortes.

La série productrice d'écarts est revendiquée comme procès créatif dans l'art actuel (par exemple les sculptures de Sol Lewitt). La démarche de Gerhard Richter utilise la série comme moyen d'investigation critique du réel.



L'œuvre n'est plus la conséquence d'une cause externe, tirée du réel ou de l'esprit mais le résultat d'un mouvement interne de création, engendré pour lui-même ; la variabilité en soi est la base d'un processus de création. Produire le même autrement.

La question de l'originalité amène Rosalind Krauss à réfléchir à la notion de pittoresque au 19^{ème} siècle et par voie de conséquence « au seuil de la problématique du paysage ». « Même s'ils [le singulier et le stéréotypé] peuvent être opposés du point de vue sémantique, ils font système du point de vue logique : ils forment les deux moitiés du concept de paysage. [...] « L'antériorité et la répétition sont l'une et l'autre nécessaires à la singularité du pittoresque. » Voilà qui nous amène à relever la pertinence de la pratique du paysage par les flamands.

Anthony Jansz. van der Croos, *Le Mallempoldermolen (détail)*, Huile sur bois

¹¹ T.Todorov, *L'éloge du quotidien*, Point Seuil Paris 2002

¹² Ad Reinhardt, *12 règles pour une nouvelle académie*, in *Art Press* N°4 mai-juin 1973

¹³ Eric Valentin, *Avec Reinhardt, libérer le regard*, in *Arstudio* n°16 Monochromes 1990