

Peinture : Les genres

La peinture d'histoire

Au sommet de la hiérarchie des genres, on trouvait la peinture d'histoire, constituée de tableaux de grande taille représentant des scènes tirées de l'histoire, de la Bible, de la mythologie ou de la littérature.

En l'absence de tous les moyens d'information et de communication que nous avons aujourd'hui, l'objectif principal de telles représentations était d'instruire le spectateur :

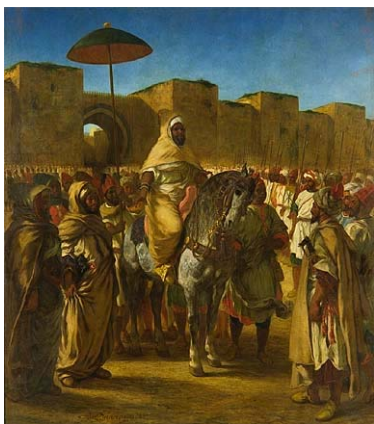
- > pour commémorer un événement historique ;
- > pour éduquer les illettrés ;
- > pour illustrer un sermon ;
- > pour exalter une valeur morale.

Toute la difficulté du peintre est de donner à voir et à comprendre le déroulement d'un récit dans une seule et même image.

La plupart des artistes représentait le moment le plus important de l'histoire et ils espéraient que le public imaginerait les épisodes antérieurs ou postérieurs.

Quand on raconte une histoire avec des mots ou avec des images, on fait des choix, certains éléments sont mis en avant, d'autres sont occultés.

Comme au théâtre, le peintre organise une mise en scène : les actions, les gestes, les expressions des personnages, leurs positions dans la toile, leurs relations entre eux et avec le décor de la scène étaient des clés qui facilitaient la lecture et la compréhension de l'œuvre.



Eugène Delacroix, *Moulay Abd er-Rahman, sultan du Maroc, sortant de son palais de Meknès, entouré de sa garde et de ses principaux officiers*, 1845, huile sur toile, 377 x 340 cm.

Delacroix expose cette grande toile historique au Salon de 1845.

Le sujet est inspiré d'un voyage de l'artiste au Maroc en compagnie de Charles de Mornay, envoyé par Louis-Philippe en mission diplomatique et de leur rencontre avec le sultan le 22 mars 1832.

Il existe une esquisse pour ce tableau conservée au musée des Beaux-Arts de Dijon, et probablement exécutée peu après le retour du Maroc. Elle est fidèle à cet événement.

Quinze ans plus tard lorsque Delacroix fait le choix de son thème, le sujet est modifié car les relations avec le Maroc et la France sont meilleures. Il représente uniquement la sortie du sultan accompagné de sa garde et de ses officiers.

Comme d'autres romantiques, Delacroix nous a laissé de nombreuses vues d'Afrique du Nord, véritable pays des songes : l'Orient lointain est à la mode et le romantisme s'en empare entre 1827 et 1832.

Le cadrage est centré sur le personnage principal : le sultan du Maroc.

L'enceinte du palais, comme décor de fond, se détache nettement du ciel très bleu. Elle bouche l'horizon et renvoie le spectateur à la scène principale. Le sultan est représenté à cheval, apparaissant ainsi au-dessus de la masse compacte de ses officiers.

La tonalité générale de la scène reste dans les tons chauds (terre, ocre, beige) et l'utilisation de deux couleurs complémentaires : le rouge et le vert, subtilement réparties selon les indications du parasol, harmonise et souligne l'équilibre du tableau.

Le portrait

Le portrait est un genre artistique qui n'est pas aussi facile à définir qu'on le pense.

En principe, un portrait est la représentation, la plus fidèle possible, d'une personne réelle. Fidèle peut signifier aussi proche que possible de la réalité (reproduire le plus fidèlement possible les traits d'un visage, être ressemblant au modèle). On peut être fidèle également à l'idée que l'on peut se faire d'une personne (en l'embellissant par exemple).

Le portrait était souvent un travail de commande. Après quelques séances de pose, un personnage voyait ses traits fixés pour la postérité.

En faisant réaliser leur portrait, les hommes et les femmes ont cherché à laisser une trace de leur existence, au-delà d'une absence provisoire ou de la mort, devant leur(s) dieux, leur peuple, la société ou ceux qu'ils aimaient afin qu'on ne les oublie pas, afin de demeurer et de vivre dans leur souvenir.

A l'époque du Moyen-Âge, c'est le triomphe absolu du christianisme. La principale fonction du portrait qui était jusqu'alors de répondre à la question de la survie de l'individu après la mort n'a plus aucun sens, le « salut chrétien » assurant au croyant son éternité.

A partir du XII^{ème} siècle, les tombeaux sont souvent ornés de l'effigie allongée du défunt : le gisant. Les traits du visage, idéalisés, ne recherchent pas encore la ressemblance avec celui de la personne décédée.

Ce n'est qu'au XIV^{ème} siècle que le portrait s'attache à nouveau à traduire les traits et la psychologie du modèle avec le *Portrait de Jean le Bon*, premier portrait indépendant connu de la peinture occidentale.

Le personnage du futur roi de France (1350-1364) y est représenté seul et pour lui-même.

Durant le XV^{ème} siècle, les artistes italiens redécouvrent l'Antiquité grecque et romaine et vont faire renaître le goût du portrait longtemps perdu. Très influencé par les idées des philosophes de l'Antiquité, l'homme choisit de ramener le monde à sa mesure, celle de la raison, et de mettre en valeur l'importance de l'esprit humain et de l'individu.

Pouvoir représenter le « réel » préoccupe toujours davantage les artistes du début de la Renaissance en Italie comme aux Pays-Bas. La ressemblance la plus fidèle à la réalité est exigée.

A la fin du XVI^{ème} siècle, les différentes formes du portrait sont fixées. Le commanditaire décide de quelle façon il souhaite paraître dans le portrait qu'il commande :

- > Le portrait psychologique reflète autant la personne intérieure et les sentiments que les traits physiques de la personne .
- > Le portrait d'apparat souligne la grandeur des princes et des souverains d'Europe dans des poses officielles ou héroïques.
- > Le portrait allégorique les fait apparaître sous la figure d'un dieu de la mythologie.

La fonction politique reste très importante : inspirée des portraits antiques, l'image magnifie le souverain et ses principaux serviteurs.

Le portrait est aussi commandé à l'occasion des événements importants de la vie privée : fiançailles, mariages ou anniversaires.

Au XVII^{ème} siècle, le portrait est en vogue. Il exprime alors de façon plus subtile, la nature des rapports de l'individu à la société.

De plus en plus nombreux sont les commanditaires, les courtisans mais aussi les personnes avides de reconnaissance sociale, qui souhaitent avoir leur portrait.

*« J'ai fini le portrait que vous désiriez de moi...
Vous n'aurez point de jalousie,
car j'ai observé la promesse que je vous ai faite,
ayant choisi le meilleur et le plus ressemblant pour vous :
vous en verrez la différence vous-même. »*

Nicolas Poussin

Au musée des Augustins figurent des portraits d'apparat (*Portrait de Germain Louis de Chauvelin* par Hyacinthe Rigaud), des portraits allégoriques ou mythologiques (*Portrait de Jean Caulet en Apollon couronné* par Jean Chalette), des portraits religieux (*Portrait d'un chanoine* par Jean Chalette), ou encore des portraits d'enfants (*Portrait d'enfants* de Nicolae Maes).



H. Rigaud, *Portrait de Germain Louis de Chauvelin, Garde des sceaux, 1727*



J. Chalette, *Portrait de Jean de Caulet en Apollon couronné, 1635*



J. Chalette, *Portrait d'un chanoine, 1623*

Au XVIII^{ème} siècle, on choisit de porter son plus beau costume pour poser devant le peintre mais on préfère un cadre plus familier, une pose plus simple.

L'artiste montre le modèle comme une personne « au naturel ».

Le Portrait de la Baronne de Crussol par Louise Vigée-Le Brun, *Le Portrait de Madame Le Preste* par François de Troy témoignent de cette démarche.

La simplification des goûts et le désir de montrer la personne dans son univers quotidien expliquent les portraits d'artistes en tenue d'intérieur comme *Le Portrait du sculpteur Pierre Lucas* par Pierre Subleyras ou *l'Autoportrait* d'Antoine Rivalz.



E. Vigée-Le-Brun, *portrait*



P. Subleyras, *Portrait du sculpteur Pierre Lucas, 1725*

Au cours du XIX^{ème} siècle, il y a moins de spécialisation dans les genres mais de nombreux peintres exécutent des portraits car tout le monde veut avoir son portrait.

Jusqu'en 1850, un grand nombre de portraits relèvent de deux courants picturaux différents : le portrait néo-classique s'attachant à rendre compte de la position sociale du modèle et le portrait romantique qui montre la personne isolée sur fond neutre ou dans un paysage en accord avec son état d'âme.

L'invention de la photographie en 1839 par Nicéphore Niepce et Louis Daguerre apporte un bouleversement certain : l'enjeu de la ressemblance jusqu'alors exigée des peintres et des sculpteurs appartient désormais à cette technique.

La tradition du portrait « réaliste » social et mondain continue toutefois d'exister à côté des expériences picturales des Impressionnistes : Le portrait de *Mademoiselle de Conflans* par Edouard Manet, *Jeune fille dans un parc* par Berthe Morisot ou des Divisionnistes comme le *Portrait de femme* par Achille Laugé.



B. Morisot, *Jeune fille dans un parc*, 1893



A. Laugé, *portrait de femme*, vers 1894

Les scènes de genre

La peinture de genre est considérée au XVII^{ème} siècle comme un genre mineur au même titre que la peinture de paysage ou la nature morte. Au XIX^{ème} siècle, elle prend son essor et est reconnue, remportant même de vifs succès aux salons. Les tableaux sont généralement de petite taille et représentent des personnes dans des scènes de la vie quotidienne.



Hortense Haudebourg-Lescot, *Deux merveilleuses*, entre 1810 et 1840, huile sur toile, 65 x 54 cm.

Deux jeunes femmes, l'une de profil à gauche, vêtue d'une ample mante de soie violette et coiffée d'un fichu de satin rouge, l'autre tournée vers le spectateur, drapée dans une mantille de gaze blanche et habillée de vert sombre et jaune pâle stationnent devant le comptoir d'un pâtissier.

Derrière elles, se tient un petit épagneul noir et blanc qui fait le beau.

Le terme «merveilleuses» fait référence aux noms donnés aux femmes élégantes et excentriques de la période de la Convention thermidorienne (du 21 septembre 1792 au 26 octobre 1795) et du Directoire (26 octobre 1795 au 9 novembre 1799).

Le paysage

Simple décor au départ, la nature a mis plusieurs siècles pour devenir un thème à part entière de la peinture.

Pendant la Renaissance, à de rares exceptions près, le paysage n'était qu'un fond conventionnel pour les portraits, les scènes mythologiques ou religieuses.

Ce n'est qu'à la fin du XVI^{ème} siècle que ce genre conquiert son autonomie. Encore n'est-il souvent que la représentation d'une nature très composée et artificielle car s'il arrivait que des esquisses soient effectuées d'après nature, les paysages étaient composés et réalisés en atelier.

C'est au XIX^{ème} siècle que le paysage obtient ses lettres de noblesse et devient un sujet favori de la peinture.

Peu à peu, les artistes sortent leurs chevalets pour aller observer en extérieur les formes et les couleurs de la nature. C'est avec les impressionnistes que vient l'habitude de peindre « sur le motif ».

Les peintres n'utilisent pas obligatoirement un grand format pour représenter une étendue, une vue.

Les artistes flamands et ceux de l'âge d'or du paysage hollandais au XVII^{ème} siècle choisiront des formats réduits (Johann Tilens, *Paysage*, Abraham Govaerts, *Bûcherons en forêt*, Jacques Fouquières, *Lisières de forêt*, Anthony Jansz Van Der Croos, *Paysage*, etc.)

La quasi totalité des œuvres occidentales de paysage adoptent un format rectangulaire horizontal (appelé « paysage » par opposition au format vertical, dit « figure », utilisé pour le portrait).



F. Gauzi, (1862-1933), *Bergère au milieu de son troupeau*, non daté, huile sur toile, 69 X 101cm .

François Gauzi a été élève des Beaux-Arts de Toulouse puis de Paris.

Il devint l'ami de Toulouse-Lautrec. De retour à Toulouse, il fonde avec Diffre, Costes et Béringuier le Salon des Méridionaux dont il sera président de 1912 à 1919.

Ce tableau présente au premier plan une bergère (coiffée du chapeau languedocien) au milieu de son troupeau.

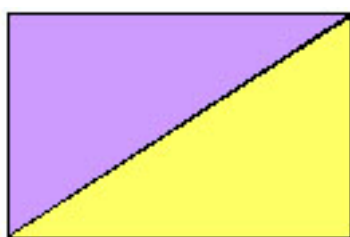
Il est composé de trois bandes horizontales.

La bergère occupe une position centrale mais comme elle est cadrée de loin et représentée de dos, cela diminue son importance et le sujet principal devient le paysage proprement dit.

L'horizon clair est souligné par un ton mauve continu et le ciel bleuté au zénith s'anime de nuages tournoyants.

Une ligne oblique, sous la forme d'une rangée d'arbres, donne de la profondeur au paysage.

D'un point de vue chromatique, le peintre a utilisé la gamme de deux couleurs complémentaires (les tons jaunes et les tons violets) réparties de part et d'autre de la ligne médiane du tableau.



Les couleurs choisies par l'artiste sont peu réalistes et attestent des recherches picturales du début du XX^{ème} siècle, plaçant l'œuvre dans la modernité.

Si la vision inquiétante d'une nature toute puissante est une constante de l'histoire de l'art, celle d'une nature bienfaisante et d'un âge d'or à jamais perdu est toute aussi permanente. Elle se laisse ici deviner dans cette idyllique version pastorale.

La nature morte

« ...le velours pelucheux de la pêche,
la transparence d'ambre du raisin blanc,
le givre du sucre de la prune,
le pourpre humide des fraises,
le grain dru du muscat et sa buée bleuâtre,
les rides et le verruqueux de la peau d'orange... »

Edmond et Jules de Goncourt

« Stilleven » ou « Vie silencieuse » : c'est le nom que donnèrent au XVII^{ème} siècle les peintres hollandais pour désigner une composition d'objets ou d'êtres inanimés : compotiers, gobelets, gibier, instruments de musique, fruits, disposés sur une nappe, un coin de table.

La nature morte apparaît tôt dans les compositions peintes mais elle ne redevient un genre autonome que vers la fin du XVI^{ème} siècle.

De tous les genres, la nature morte est celui auquel on prête le moins de signification.

Pourtant, elle a toujours été l'un des arts les plus populaires et les plus commerciaux.

C'est également l'un des genres les plus picturaux qui soient car avec un nombre relativement limité, le peintre doit rendre vivant l'inanimé et flatter les cinq sens .

Les objets peuvent être chargés de sens comme pour les natures mortes hollandaises qui représentaient souvent un crâne humain dans leurs compositions (référence évidente à la mort pour rappeler la brièveté de l'existence).

Les natures mortes pouvaient alors se transformer en « *vanitas* », c'est à dire un tableau rappelant aux spectateurs la vanité des choses terrestres et leur montrer que quels que soient leur richesse, leur bonheur, leur beauté, leur savoir ou leur puissance, le temps s'écoule et conduit inexorablement tout homme vers la mort.

Les objets représentés peuvent également n'intéresser le peintre que pour leurs combinaisons de couleurs et de formes ; ils sont autant d'occasion d'exercer son habileté à rendre la matière : le velouté, le rugueux, le brillant, la transparence...



Louise Moillon, *Nature morte aux abricots*, 1632, huile sur bois, 38 X 52 cm.

Fille de Nicolas Moillon puis, après la mort de celui-ci et le remariage de sa mère, belle-fille de François Garnier, peintre de natures mortes, Louise Moillon a baigné dès son plus jeune âge dans un milieu artistique très riche.

Spécialisée dans la représentation de fruits, elle dispose sur cette toile, une corbeille remplie d'abricots avec leurs feuilles, devant laquelle sont posés des prunes et un abricot ouvert .

L'artiste témoigne d'une connaissance évidente de la peinture flamande et hollandaise, mais elle adopte une composition aérée, des couleurs restreintes et des motifs peu nombreux, selon une approche assez dépouillée qui lui est très personnelle.

La composition est très sobre et équilibrée : le cadrage est centré, en plan serré sur le compotier, la table est juste esquissée par le bord. L'ovale de la pyramide de fruits dans son contenant remplit pratiquement tout l'espace ; juste trois contre-points au premier plan pour donner un peu de profondeur : un fruit à droite, un fruit au centre, un fruit à gauche.

Le fond est très sombre et l'artiste axe tout l'éclairage sur les fruits. Cela met en valeur les couleurs chaudes des abricots (rouge, orange et jaune) en parfait équilibre avec leurs complémentaires : le vert des feuillages et le bleu-violet des prunes.

Louise Moillon ne se sert d'aucun artifice de composition mais elle célèbre la beauté des fruits en les détachant soigneusement de la masse, en détaillant les reflets sur leurs peaux, détails poussés à l'extrême avec la fraîcheur des gouttes d'eau, créant ainsi un effet de trompe-l'œil saisissant.

L'absence de sophistication donne à l'ensemble de ses toiles (dont trois sont exposées au musée des Augustins) une certaine rusticité qui en fait tout le charme.

Crédits photographiques : © Bernard Delorme, STC-Mairie de Toulouse.