

Nos conceptions de l'art et de l'artiste ont beaucoup évolué au fil du temps. S'il fallait trouver un début à l'Histoire de l'Art, il faudrait se reporter aux débuts de notre Histoire, celle de l'Humanité entière car l'Art a toujours fait partie de nos vies, de notre quotidien. Dès que l'Homme a été Homme, il a commencé à représenter son environnement, à le reproduire sur toute surface familière grâce aux médiums qui l'entouraient. Était-il déjà un artiste ? Ce qu'il faisait pouvait-il déjà être considéré comme de l'art ? L'Homme était un artiste avant de savoir qu'il en était un. Il faisait de l'art avant de savoir de quoi il s'agissait, ce que cela pouvait représenter pour lui ou les générations qui le suivraient. C'est pour cette raison que les conceptions de l'art et de l'artiste, les définitions que nous leur donnons, leur rôle, leurs poids dans notre société et notre vie, ont évolué avec l'Homme tout entier. Ce changement était-il inéluctable ? Était-il nécessaire ? Peut-on le considérer ou non comme un progrès ? N'oublions pas que l'Histoire est une discipline a posteriori. Toutes les causes à effets que nous pourrions en tirer ne seront jamais plus que des interprétations d'un temps présent vers un temps passé. Quoi qu'il en soit, l'évolution de l'art a suivi la marche du monde.



Si, dans nos salles de cours contemporaines, notre apprentissage de l'Histoire de l'Art commence, en effet, dans les grottes de nos ancêtres, les notions d'artiste et d'œuvre d'art sont beaucoup plus récentes. Jusqu'au Moyen-Âge encore, l'artiste était un ouvrier comme les autres. Un imagier-sculpteur (ou tailleur) ou un imagier-peintre situé en bas de l'échelle sociale et dont le métier consistait à réaliser des objets usuels (comme des enseignes, des couvercles de coffres ou encore des portes d'armoire). Les tableaux religieux ne représentaient qu'une petite partie de leur travail. En particulier parce qu'il existait, à l'époque, un grand mouvement de dévotion privée. Comme nous devons la première distinction entre l'ouvrier et l'artisan au XIXème siècle, les artistes du Moyen-Âge étaient des ouvriers au même titre que le meunier, le mesureur de blé, le cervoisier, le batteur d'or et d'argent, le cordonnier, le fourreur de chapeau, le dentiste ou encore le chirurgien... Autant de métiers décrits par Etienne Boileau, prévôt des marchands de Paris, dans son *Livre des Métiers*. Organisés autour d'une hiérarchie précise, chaque corps de métier avait des droits, des devoirs et dispensait un apprentissage propre dans des ateliers où des maîtres apprenaient à des apprentis appelés, un jour, à le remplacer ou à devenir ses valets ou ceux du prochain maître. Ces corps de métier appartenaient également à des corporations très réglementées, chargées de l'organisation, la formation, la pratique, qui servaient d'arbitre au cœur des litiges avec les clients, de secours aux plus démunis, octroyaient des prêts, etc. Le rôle d'une corporation était de protéger ses membres au sein d'une même ville.

On retrouve des preuves de ce regroupement en atelier dans certaines peintures. A travers l'analyse des techniques utilisées, comme, par exemple, dans la *Déploration du Christ*¹, les spécialistes parviennent à émettre l'hypothèse que certaines parties n'étaient pas peintes par une seule et même personne. Il faut savoir que la production des maniéristes anvernois de l'époque était énorme, c'est pourquoi on attribua ce tableau au vocable « Maître de l'Adoration Von Groote ».

Il n'y eu jamais de véritable *Révolution* dans l'Histoire de l'Art, au sens où nous pourrions l'entendre d'un combat, d'une guerre entre deux parties, entre deux conceptions qui se seraient affrontées jusqu'à ce que l'une l'emporte sur l'autre. L'évolution de l'Histoire de l'Art s'est faite de façon beaucoup plus discrète et imprécise quant à sa possible datation, suivant le fil du temps comme l'eau d'un ruisseau devenant peu à peu rivière ou fleuve. Il est donc difficile de dater les événements qui ont jalonné sa transformation puisque tout semble s'être produit de façon progressive, naturelle. Pourtant, nous le savons, aucune évolution n'est parfaitement tranquille. Elle est faite de changements qui nécessitent des concessions et, parfois, cela peut s'avérer difficile, douloureux et être contesté. L'évolution des conceptions de l'art et de l'artiste n'ont, évidemment, pas échappé à cette règle.

¹ MAITRE DE L'ADORATION VON GROOTE, *Déploration du Christ*, Pays-Bas méridionaux, Anvers, 16e siècle (1e tiers), Actif à Anvers dans le 1e tiers du 16e siècle, Lille, Palais des Beaux-Arts

Les prémices du développement de la perspective classique, dont l'invention peut être accordée à Filippo Brunelleschi (artiste et, en particulier, architecte italien, maître de Donatello) au cours de la première partie du XVe siècle, compte parmi les révolutions du monde de l'art. L'un des premiers à utiliser ces découvertes est Masaccio, dont l'une des œuvres majeures est *La Trinité*, fresque située dans l'église Santa Maria Novella de Florence. Mais la véritable révolution de cette époque se trouve dans *De Pictura*, l'ouvrage d'Alberti publié en 1435. L'auteur y expose également de nouvelles théories quant aux principes de la perspective dans la peinture mais révolutionne surtout la vision de l'artiste dans la société italienne. La peinture devient, sous sa plume, un art libéral, c'est-à-dire un art de l'esprit, intellectuel, au même titre que la grammaire, la dialectique, la rhétorique, l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. Un statut qui apporte automatiquement à cette discipline une connotation morale élevée, une meilleure réputation. De même, Alberti explique que l'artiste n'est plus seulement un ouvrier qui doit se contenter de réaliser les tâches qui lui incombent de façon mécanique et donne des conseils sur le type de culture, de connaissances que doit posséder un peintre pour être « bon ». Connaissances techniques, cultures religieuse, littéraire, politique, historique, anatomique, géométrique, scientifique... Aux yeux d'Alberti, la peinture est une sorte de discours et le peintre doit avoir en main toutes les cartes nécessaires à son développement.

Le XVe siècle, également appelé Quattrocento en Italie, est marqué par le retour de l'idéal antique. C'est la première Renaissance. Deux événements majeurs se produisent à la même période puisqu'en 1450, Gutenberg invente l'imprimerie et que Christophe Colomb découvre l'Amérique en 1492. Ces deux faits marquent le monde et, donc, tout naturellement, le domaine de l'art puisque les limites de l'environnement humain sont dépassées, remises en question, de même que les possibilités de partage de l'information. C'est pourquoi l'on constate, en particulier, dans les peintures, une ouverture de plus en plus récurrente des décors sur le monde. Les scènes ne sont plus fermées, elles s'ouvrent plus régulièrement sur de grands espaces en perspective qui repoussent les limites du possible, évoquent le voyage, le lointain, *l'ailleurs*.

A travers l'observation de *la Vierge à l'églantine*, attribué à Bastiano Mainardi², on constate, en effet, que l'ancienne tradition du fond d'or - très présente, notamment, jusque là, derrière les représentations faites de la Madone mais aussi de la plupart des figures saintes - disparaît peu à peu. Les personnages bibliques ou mythologiques, comme dans ces exemples, prennent place dans des décors humains et s'y adaptent. Comme descendus enfin sur terre, l'espace n'est plus symbolique mais vraisemblable. Les figures semblent pouvoir désormais se déployer dans un environnement tridimensionnel grâce à l'apparition de la perspective. Mais la présence récurrente d'une ligne d'horizon visible évoque surtout toute l'étendue du nouveau monde qui s'offre aux hommes de l'époque. Cette peinture en particulier s'inscrit dans la tradition subtile et intellectuelle de l'art florentin du nouveau rendu de la lumière, des volumes et de l'espace, qui se met en place dans les premières décennies du XVe siècle, comme en témoignent le modelé et la douceur des carnations des visages de la Vierge et de l'Enfant. Mais l'œuvre rend compte également d'une sensibilité à la peinture flamande de la même époque : le sens du détail des fleurs ou du tapis au premier plan et le paysage panoramique qui se dégrade dans les tons vert et bleu, agrandissant ainsi la perspective à l'arrière du tableau.



2 MAINARDI Bastiano, *Vierge à l'églantine*, Italie, 15 siècle (2 moitié), Lille, Palais des Beaux-Arts



Même si de nombreuses représentations de la Vierge présentent encore cette dernière dans un jardin clôt symbolisant sa virginité et, sans doute, l'idée d'un Paradis terrestre, à la fois proche du monde que nous connaissons dans une version idéalisée de celui-ci, mais hors de lui, coupé de lui, le peintre surnommé le Maître au feuillage en broderie, lui, n'hésite pas à placer sa représentation de *la Vierge à l'enfant entourée d'anges*³, dans un décor évoquant les Flandres, du fait de l'architecture des maisons placées au second plan. Des maisons à pignon en pierre s'élèvent à l'arrière plan dans un paysage lumineux dominé par les verts des feuillages et le bleu du ciel. Ce paysage se développe d'un volet à l'autre unifiant ainsi la composition.

Mais dans d'autres peintures, ce sont d'abord les premiers balbutiements dans l'utilisation de la perspective qui se font sentir. Car si dès la fin du Moyen-Âge - et parfois même, dans de rares exemples connus - les artistes ressentent le besoin d'intégrer l'idée de la profondeur dans leurs oeuvres, bien souvent, les premiers essais sont infructueux ou maladroits. Ainsi, dans la peinture de Jacob Cornelisz van Amsterdam, *Le Christ bénissant la Vierge*⁴, le trône semble bénéficier d'une curieuse mise en perspective par rapport aux protagonistes de la scène ou le damier sur le sol au premier plan. On note, cependant, comme cela a été évoqué précédemment, la même ouverture de l'arrière-plan sur le lointain et l'intégration de la scène biblique au monde des hommes par l'ajout des maisons que l'on peut apercevoir sous le couvert des arbres. De la



3 MAITRE AU FEUILLAGE EN BRODERIE, *Vierge à l'Enfant entourée d'anges*, Bruxelles, 15e siècle (fin), Vers 1495-1500, Lille, Palais des Beaux-Arts

4 CORNELISZ VAN AMSTERDAM Jacob, *Le Christ bénissant la Vierge*, Pays-Bas, 16e siècle (1e quart), Lille, Palais des Beaux-Arts



même façon, dans ce qu'il reste d'un tryptique anonyme du Palais des Beaux Arts de Lille, sur le volet extérieur gauche représentant *l'Annonciation*⁵, le planché, sur lequel l'artiste a pris soin de réaliser un damier de bois - coutumier des décors des œuvres de l'époque - semble trop en pente par rapport à la position des personnages. Comme si ceux-ci menaçaient de tomber hors de l'espace-tableau. La table, elle aussi, a drôle d'allure. Si l'on suit ses lignes, elle n'est sans doute pas rectangulaire. L'on pourrait le comparer à un tableau plus récent, de 1658, *le Bal sur une terrasse*⁶ de Hieronymus Janssens dit Le Danseur, dans lequel la rigidité géométrique du pavement et le vide au centre s'opposent à la souplesse des corps, tandis que l'arrière-plan s'ouvre sur un paysage printanier. De toute évidence, les artistes assimilent rapidement les concepts nouveaux de l'art et l'idée d'un monde plus vaste, et ce tableau en est un bon exemple. Déjà, dans ce tableau, apparaissent les colonnades rappelant l'époque antique et les lourds rideaux aux drapés complexes très baroques et un sujet léger, frivole annonçant les débuts du rococo.

Dès l'âge de vingt ans, Léonard de Vinci, l'une des figures récurrentes de ce siècle et de notre histoire depuis lors, invente la technique du *sfumato*. Il ne s'est écoulé qu'une poignée d'années entre l'apparition des premiers traités sur la perspective classique, mais il a déjà assimilé ses contraintes et ses limites. C'est pourquoi il développe différentes théories sur l'optique et les premières recherches sur la perspective bifocale et sphérique. Merleau-Ponty expliquera que l'homme - c'est-à-dire le spectateur - était un cyclope, un être mutilé avant Léonard de Vinci. Ce dernier introduira le « bouger de l'apparence ». La représentation du réel dans la peinture en sera à jamais bouleversée.



La Renaissance gagne toute l'Europe au XVI^e siècle. On la surnomme d'ailleurs la « Haute Renaissance » et c'est également le siècle d'or espagnol. Mais c'est encore une fois en Italie que se jouent les grandes évolutions du début du siècle. En particulier à Rome, Venise et Florence. Comme en 1415, l'expérience de la Tavoletta de Brunelleschi avait permis aux peintres de commencer à réaliser des tableaux ouverts sur le monde, comme des fenêtres où le réalisme des sujets et des décors était de plus en plus développé, les peintures représentent de plus en plus de scènes censées être les plus vraisemblables possibles. Pour ce faire, deux conceptions s'opposent ; à Venise, les artistes multiplient les détails afin d'apporter de la crédibilité à la scène peinte, qu'il s'agisse de scènes historiques ou mythologiques. A Florence, au contraire, l'unification du sujet est privilégiée. Le regard du spectateur ne doit pas être arrêté par une multitude de détails. C'est une vision des choses que partagent Alberti et ses « suiveurs ». C'est par la perspective, la géométrie que l'on construit la peinture, la composition de l'histoire qu'elle raconte. Ses personnages sont tous engagés dans une même action.

En 1571, Côte de Médicis exempte les peintres et sculpteurs florentins d'appartenir à une corporation. Cela est, huit ans après la fondation de l'Accademia del Disegno par Giorgio Vasari, un des prémices de la fin du système médiéval des guildes d'artistes. Ces derniers ont désormais accès au rang d'hommes de science, une évolution non-négligeable en matière de reconnaissance sociale.

L'on peut également dire que les principaux artistes italiens de la Renaissance étaient « polytechniques » ; à la fois architectes, sculpteurs, peintres de fresques, etc. La monumentalité ne leur faisait pas peur et ils étaient capables de gérer des équipes de personnes afin, comme dans le cas de Michel-Ange, de réaliser des projets monumentaux comme pour la Chapelle Sixtine de Rome. Ces artistes complets, fort peu nombreux au regard du nombre des artisans-peintres et sculpteurs à l'époque, étaient à

5 ANONYME, L'Annonciation dans un intérieur : la Vierge (volet gauche recto), Gabriel (volet droit recto) ; le Christ aux limbes avec les figures d'Adam et Eve (volet gauche verso), Jésus devant Pilate (volet droit verso), Pays-Bas méridionaux, 15^e siècle (3^e quart), vers 1460, Lille, Palais des Beaux-Arts

6 JANSSENS Hieronymus dit le Danseur, Le Bal sur une terrasse, 1658, Lille, Palais des Beaux-Arts

la fois encensés pour leur maîtrise de la peinture et des différentes techniques de représentations mais aussi pour leur culture générale.

La première Académie se fonde à Florence en 1563 et regroupe tous les arts nécessitant le dessin. L'Académie Saint-Luc, du nom du Saint Patron des peintres, elle, est créée à Rome en 1577.

Le XVII^e siècle est grandement marqué par l'opposition qui secoue deux grands mouvements picturaux de l'époque ; le baroque et le classicisme. L'un prône l'importance de la couleur et son utilisation dans l'expression des passions. Les compositions de ces peintures sont mouvementées, serpentine, les vêtements et, globalement, les tissus, accompagnent les mouvements - parfois exagérément - chorégraphiés des protagonistes de la scène, s'enroulant, se mêlant et permettant au peintre de montrer toute sa virtuosité à travers la complexité de leur représentation. La surcharge décorative, les effets dramatiques, la tension, l'exubérance et la grandeur parfois pompeuse font également partie des caractéristiques de ce mouvement. A l'inverse, le classicisme est clairement fondé sur la recherche de la perfection et le triomphe de la raison sur les passions. La composition et le dessin priment sur la couleur. L'emplacement de chaque élément de la peinture est pensé, réfléchi, rien n'est dû au hasard et cela se perçoit au premier coup d'oeil. Une certaine rigidité se dégage de ces représentations qui, bien souvent, sont associées au service de la monarchie française. Les deux grandes figures de ces mouvements sont Pierre Paul Rubens et Nicolas Poussin. C'est pourquoi on surnomme également les protagonistes de cette opposition les Rubenistes et les Poussinistes.



L'un des tableaux les plus connus de Pierre Paul Rubens, *La descente de Croix* (ou *Descente de Croix*)⁷ est d'ailleurs présent au Musée des Beaux Arts de Lille qui, épargné de justesse par les iconoclastes, se dota dès le XVII^e siècle de plusieurs œuvres majeures des maîtres de l'époque, commandées par les églises et les couvents de la ville ou offertes par les familles de la bourgeoisie. Dans

⁷ RUBENS Pierre Paul, Descente de croix, Flandre, 17^e siècle (1^{er} quart), vers 1617, Lille, Palais des Beaux-Arts

cette composition, l'artiste démontre toute l'étendue de son savoir en matière d'utilisation de la couleur, l'organisation de sa scène de façon géométrique mais semblant naturelle. Il fait exploser les limites de l'image exécutée pour le maître-autel des Capucins de Lille, en favorisant la sensation d'un flux continu circulant entre les figures par l'enchaînement des mouvements. Il se montre également très au courant en matière d'anatomie puisque les blessures du Christ, la plaie ouverte sur son torse ou les stigmates laissés sur ses paumes, plus globalement son corps nu et blanchâtre, semblent répondre à une parfaite observation du corps humain. Sans oublier les différentes réactions illustrées sur les visages des autres protagonistes présents. Mais c'est avant tout par la couleur que Pierre Paul Rubens guide le regard du spectateur. Les coloris des vêtements associés à la position des corps se répondent et forment un chemin dans l'approche visuelle de la peinture. La puissance de la couleur s'y manifeste dans le contraste comme dans le « fondu-enchaîné ». Le gris, aérien, de sainte Marie-Madeleine en extase participe au sentiment d'élévation spirituelle. Réalisée en 1617, en pleine maturité de son art, il donne sa propre vision de cette scène qu'il a déjà représentée plusieurs fois. Sa mise en scène est savante et grandiose : la croix ne se dresse pas en une solitaire verticale mais devient le pivot autour duquel toute une petite foule s'active. Une volonté de réalisme se rapprochant du naturalisme, bien que ce terme sera surtout utilisé au XIXe siècle et se développera à cette période grâce à l'apparition de la physiologie.



La volonté des peintres de représenter le corps humain de façon la plus réaliste possible est encore jeune puisqu'un siècle plus tôt, Joos van Cleve réalise plusieurs *Vierge à l'Enfant*⁸ où l'on constate que les proportions qu'il donne à ses protagonistes peuvent être pour le moins aléatoire. C'est tantôt le bébé qui possède un corps d'homme à la taille de celui d'un enfant. Tantôt la mère, lui donnant le sein, qui a une poitrine fort haute et quelque peu difforme. L'observation de la composition du corps, à travers la pratique de la dissection, ne date que du XIIIe siècle durant lequel elle se démocratise pour des raisons médico-légales (non seulement, dans le cas d'affaires judiciaires mais aussi d'épidémies). Contrairement à une idée répandue, l'Eglise catholique n'a jamais interdit formellement la dissection



humaine. Toutefois, pour des raisons morales, elle reste extrêmement peu pratiquée pendant plusieurs siècles. Les autorités civiles et religieuses des villes italiennes comme Padoue, Florence, ont compris que la dissection permettrait de faire des progrès dans la médecine tandis que dans d'autres villes, les dissections sont encore rarement autorisées (Paris, Montpellier). Les premières dissections ont lieu en 1315 et sont clandestines. Cette pratique est autorisée à Paris en 1576. André Vésale (d'origine néerlandaise, 1514-1564) est l'un des premiers à pratiquer la dissection du corps humain mais Léonard de Vinci est lui aussi passionné par l'anatomie humaine. C'est pourquoi il pratiquera de nombreuses dissections, en reportant les résultats de ses observations sur le papier.

Mais le XVIIe siècle est également marqué par l'invention de la technique du clair-obscur par Le Caravage et est considéré comme le siècle d'or Hollandais. L'un des traits caractéristiques de cette période, comparée à la précédente, est le faible nombre de peintures religieuses. En effet, le calvinisme néerlandais interdit les peintures religieuses dans les églises et, bien que les sujets bibliques soient tolérés au sein des édifices privés, très peu sont réalisés. Les autres genres traditionnels que sont la peinture d'histoire et le portrait sont présents, mais l'âge d'or néerlandais est surtout remarquable pour sa très grande capacité et volonté de varier les genres, eux-mêmes subdivisés en de nombreuses catégories spécifiques telles que les scènes de la vie paysanne, les vues urbaines, les paysages avec des animaux, les scènes de batailles maritimes et des natures mortes de différents types. Le développement de la plupart de ces genres de peintures a été influencé de façon décisive par les artistes néerlandais du XVIIe siècle.

8 CLEVE Joos van, La Vierge allaitant l'Enfant Jésus, Pays-Bas méridionaux, 16e siècle et La Vierge et l'Enfant ; Jésus endormi, Pays-Bas méridionaux, 16e siècle, Lille, Palais des Beaux-Arts

Dans la peinture classique, la hiérarchie des genres, proposée en 1667 par André Félibien dans une préface des Conférences de l'Académie, était la suivante : la peinture d'histoire (incluant la peinture religieuse et mythologique), le portrait, la scène de genre, le paysage, la nature morte. Cette définition précise de l'organisation des genres picturaux permettait de déterminer quels peintres seraient aptes à enseigner - c'est-à-dire, les peintres d'histoire - dans les Académies. A priori parce que ces artistes étaient logiquement capables de s'illustrer dans n'importe lequel de ces genres, la peinture historique pouvant tous les couvrir et demandait, par conséquent, des connaissances dans tous les arts libéraux.



Ainsi, d'abord peintre d'histoire, le français Jean Raoux fait partie de ceux dont la carrière évoluera vers une spécialisation vers la peinture de genre et de portrait profondément marquée par la peinture italienne et, particulièrement, l'influence de Véronèse. En effet, de 1705 à 1714, il séjourne à Rome, Padoue et Venise où il répond à d'importantes commandes de peintures mythologiques et religieuses. De retour à Paris en 1714, il entre à l'Académie et reçoit la protection du Grand Prieur de l'Ordre de Malte, le libertin Philippe de Vendôme et travaille aussi pour le régent Philippe d'Orléans. Ses portraits, ses scènes de genre très poétiques et d'une exécution virtuose témoignent de l'esprit de ce milieu qu'il fréquente, à la fois léger, féminin et parfois mélancolique. Parmi ses réalisations présentes au Palais des Beaux Arts de Lille, les *Vierges Antiques*⁹ et les *Vierges Modernes*¹⁰, pendant l'un de l'autre, exposent des jeunes femmes, tantôt réunies autour de l'autel de la déesse romaine du foyer, Vesta, tantôt dans un intérieur très classicisant, meublé d'une table de bois doré, d'objets en vermeil et de paniers de fruits et de fleurs. Deux époques représentées mais un même style pictural, à la frontière entre le classicisme et un rococo naissant que l'on peut rapprocher du travail d'Antoine Watteau.



D'autres peintres, comme par exemple Dirk van Delen avec *Salomon et la reine de Saba*¹¹ en 1638, déploient plutôt leur virtuosité dans des peintures d'histoire servant de prétexte à l'exécution d'un décor mirifique. Ici, il s'agit

9 RAOUX Jean, *Vierges Antiques*, France, 1727, Lille, Palais des Beaux-Arts

10 RAOUX Jean, *Vierges Modernes*, France, 1728, Lille, Palais des Beaux-Arts

11 VAN DELEN Dirk, *Salomon et la reine de Saba*, 1638, Lille, Palais des Beaux-Arts

d'un palais fastueux construit à partir de perspectives architecturales maniéristes où pullulent les détails et les références à son temps mais également à l'Antiquité.

On note également l'apparition des premiers critiques d'art, comme Diderot ou Baudelaire. Au XVI^e siècle sont, en effet, publiés en France les premiers textes d'histoire et de théorie académique de l'art. A la fin du XVI^e siècle en Italie, puis en France au XVII^e siècle, et dans toute l'Europe au siècle suivant, se mettent en place les principales institutions et cadres, à travers lesquels nous sommes aujourd'hui encore habitués à contempler l'œuvre d'art : les musées, la critique et l'histoire de l'art, le marché et ses intermédiaires. L'Académie française comporte, à partir de la fin du même siècle, une conférence d'évaluation de la peinture, et elle organise deux fois par an, à partir de 1737, un salon où les académiciens présentent leurs œuvres. Ceci donne lieu à la mise en place progressive d'une littérature critique.

La naissance du mouvement culturel humaniste renoue, en effet, lui aussi, avec la civilisation gréco-latine et les intellectuels de l'époque manifestent un vif appétit de savoir. La philosophie, notamment, devient l'un des piliers centraux des recherches entreprises dans l'optique de la compréhension du monde des hommes. Considérant que l'Homme est en possession de capacités intellectuelles potentiellement illimitées, ils considèrent la quête du savoir et la maîtrise des diverses disciplines comme nécessaires au bon usage de ces facultés. Ils prônent la vulgarisation de tous les savoirs, même religieux : la parole divine doit être accessible à toute personne, quelles que soient ses origines ou sa langue (traduction de la Bible en langue vernaculaire par Érasme en 1516). C'est pourquoi les humanistes vont tenter de diffuser plus clairement le patrimoine culturel.

Par extension, l'humanisme désigne aussi une forme de pensée visant à mettre au premier plan l'homme. Jusqu'alors, on note que Dieu, les Saints, l'Église, la religion, de façon plus globale, étaient au centre des préoccupations, en particulier dans le domaine de l'art. Grâce à l'humanisme, l'homme devient, de plus en plus, le centre d'intérêt des artistes et, par conséquent, des œuvres réalisées dès lors. L'émergence de cet état d'esprit permet, par exemple, l'apparition et la propagation des Vanités. *L'Allégorie des vanités du monde*¹², de Pieter Boel, notamment, forme une mise en scène de différents symboles politiques, religieux et ceux liés au caractère éphémère des plaisirs terrestres. « Vanité, vanité, tout n'est que vanité », ainsi que cela était exprimait dans *l'Écclésiaste* mais aussi comme Blaise Pascal le



rappellera grandement dans ses *Pensées*, à la même époque. Mais c'est également le siècle de René Descartes à qui, évidemment, nous devons le célèbre « Cogito, ergo sum » (« Je pense, donc je suis ») issu des *Méditations Métaphysiques* en 1641.

Si la peinture italienne reste incontestablement le modèle principal des artistes européens, la peinture hollandaise prend son envol, au cours du XVII^e. Deux styles différents envahissent, d'un côté, le nord du continent, d'un autre le sud. L'influence italienne, très portée par le catholicisme, met davantage en scène des personnages « parfaits » ; musclés, forts, bien faits, ils représentent un idéal qui transparait même dans les scènes de genre. Les Hollandais, eux, basent leur travail sur un naturalisme de plus en plus poussé, étudié. Mais des peintures comme celles de Jan Sanders (ou Jan van Hemessen)¹³ sont assez particulières. En effet, l'artiste semble mêler les influences en une seule œuvre ; la stature tout en muscles de l'ange et sa position ne sont pas sans rappeler les personnages de Michel-Ange, peints au plafond de la Chapelle Sixtine. Mais le thème sombre de la vanité, évoquant l'insignifiance et la fragilité de notre condition d'homme et le triste sort qui nous attend, quoi qu'il arrive, est davantage propre aux Hollandais.

L'une des ramifications du baroque tardif sera surnommée le rococo. Ce terme gardera longtemps son aspect péjoratif avant d'être accepté par les historiens de l'art vers le milieu du XIX^e



12 BOEL Pieter dit BOULE, Allégorie des vanités du monde, Flandre, 17^e siècle (3^e quart), 1663, Lille, Palais des Beaux-Arts

13 HEMESSEN Jan van dit Jan Sanders, Vanité, Flandre, 16^e siècle (1^e moitié), Vers 1535-1540, Lille, Palais des Beaux-Arts

siècle et d'être considéré comme un mouvement artistique européen à part entière. Mais le mouvement baroque se mue peu à peu en néo-classicisme, à la fin du XVIIIe siècle. Face à ce retour de la rigueur et du style antique, ce sont cette fois les romantiques qui s'opposent à leur rigidité. Un académisme qui ne cessera de devenir de plus en plus strict, atteignant un point culminant au cours du XIXe siècle à travers l'art pompier, surnommé ainsi du fait de l'utilisation quasi-permanente des casques romains et l'évocation du combat par les peintres de l'époque.

Au XVIIIe siècle, également, le discours sur la peinture et les arts sort des cercles de l'Académie pour s'insérer dans un espace public fréquenté par la bonne société, où les valeurs et les réputations des artistes sont jugées. L'artiste devient pensionné d'Etat, en France, quand la privatisation de la production industrielle et artistique s'étend aux Beaux Arts. L'Europe des Lumières devient celle de la critique artistique et de l'émergence d'une peinture déterminée par le mouvement philosophique et scientifique nouveau. On touche là, la fin de l'atelier artisanal tel qu'il existait depuis des millénaires. Une transformation qui se poursuivra au XIXe siècle ; celui de l'industrialisation, de la démocratisation et du nationalisme. Parmi les artistes qui illustrent cette aire nouvelle, Louis-Léopold Boilly préfigure l'artiste moderne de par sa sensibilité romantique, son goût pour l'actualité et la caricature, ainsi que son intérêt précurseur pour la lithographie et la science de l'optique. De plus, passionné par l'étude des expressions, il s'intéresse à la phrénologie de François Joseph Gall. C'est pourquoi l'on peut considérer qu'il fait partie des premiers peintres physionomistes. Pourtant, il connaît une période difficile puisqu'après une exposition en 1793 au Louvre, il se retrouve confronté à la Terreur. On l'accuse alors de produire des scènes immorales et contre-révolutionnaires. Par la suite, Boilly peindra le triomphe de Marat porté par le peuple¹⁴ après son acquittement. Mais on lui doit surtout de nombreuses scènes de genre qui sont autant d'observation de la société de moeurs qui naît et se développe à cette époque. Et, notamment, quelques représentations de ce que pouvaient être les ateliers d'artistes¹⁵ à cette époque.



14 *Le Triomphe de Marat*, 1794, Huile, papier marouflé sur toile, 80 x 120 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts

15 BOILLY Louis-Léopold, *L'Atelier d'Isabey*, S. 1798, Huile sur toile, 71,5 x 111 cm, Paris, Musée du Louvre

« De 1761 à 1845, le peintre Louis Léopold Boilly traverse des temps riches en événements et héros dont les représentations hantent l'imaginaire collectif : prise de la Bastille fêtée chaque 14 Juillet, Terreur décrite par Victor Hugo en 1874 dans son roman *Quatrevingt-treize* : « si j'suis tombé par terre... »; *Les Chouans* qui inspirent Honoré de Balzac en 1829, *la Marseillaise* qui retentit à chaque commémoration, l'épopée napoléonienne qu'exalte Abel Gance dans ses films *Napoléon* en 1927 puis *Austerlitz* en 1960. Dans cette tourmente Jacques Louis David incarne la peinture : la *Mort de Marat* et le *Sacre de Napoléon* sont devenues des icônes. Ces représentations officielles, de format imposant, semblent cependant bien éloignées d'une réalité quotidienne des habitants de Paris. Dans des formats plus proches des intérieurs bourgeois que des palais officiels, Louis Léopold Boilly y puise de nombreux sujets de ses oeuvres : ici une assemblée de bourgeois, là une repasseuse. Le peintre chronique la vie parisienne, croquant une attitude, saisissant un regard, dénotant un intérieur, animant une rue de la capitale. De la grande scène de l'histoire, nous glissons vers les coulisses. Louis Léopold Boilly témoigne de la vie parisienne au travers des événements. »

Extrait du cahier pédagogique de l'exposition Boilly, Musée des Beaux-Arts de Lille

*

L'Histoire de l'Art a évolué avec le monde et ses aventures. Les conceptions de l'art et de l'artiste n'ont eu de cesse de changer et changeront encore. Si, aujourd'hui, nous pouvons constater un certain renouement entre l'objet usuel, décoratif et l'objet d'art contemporain, l'oeuvre est devenue, à travers les siècles, un objet d'exception. Quant à l'artiste, il est considéré comme un homme de savoir, de culture, un spécialiste dans son domaine et, du fait des compétences souvent demandées dans l'élaboration de ses créations, dans des disciplines diverses, parfois très éloignées de l'art dans l'esprit de tout un chacun. Le mouvement de reconnaissance des beaux-arts et de la figure propre de l'artiste telle que nous l'imaginons aujourd'hui, sera l'oeuvre du XIXe siècle après la longue évolution que nous lui connaissons. Ainsi, la question de l'intérêt de l'art dans notre société contemporaine se pose de plus en plus souvent. L'oeuvre d'art semble être devenue, pour beaucoup, un objet de distraction que l'on va observer dans les grands musées à l'occasion de la visite d'une ville, pendant des vacances pluvieuses ou prétendument culturelles. Pour d'autres, il s'agit de pouvoir s'offrir l'objet d'art, de la collectionner. Mais j'ai l'impression que nous oublions bien souvent que derrière ce qui a été peint, sculpté, gravé, écrit, se cache une part de notre histoire commune. Un oubli dangereux car la culture est primordiale, l'acquisition de connaissances est formatrice du libre-arbitre. Il ne s'agit pas seulement de regarder un beau tableau ou une belle installation mais de la comprendre. Comme le disait Nicolas de Condorcet : « Il n'y a pas de liberté pour l'ignorant ».