nadeije laneyrie-dagen

histoire de l'art pour tous

HAZAN

Pourquoi une histoire générale de l'art aujourd'hui ?

Parce que chaque époque a ses raisons de regarder les œuvres, parce qu'elle pose à l'art les questions qu'elle pose au monde, la présente histoire veut prendre en compte les interrogations qui sont nôtres : assumer que nous regardons les œuvres d'hier et celles d'aujourd'hui, celles de la tradition occidentale et celles des continents lointains, en fonction de notre position d'hommes et de femmes vivant dans une certaine partie du monde au début du XXIe siècle. En cela, cette histoire de l'art est bien pour notre temps.
Parce que cet ouvrage répond à une conviction : il faut un médiateur passionné pour introduire au bonheur de comprendre et d'admirer. Ce livre est signé par un unique auteur, une femme aux dons de pédagogue attestés.

histoire de l'art pour tous

Pourquoi une histoire de l'art « pour tous » ?

C'est une histoire qui se veut destinée à tous : elle est à la fois exigeante et pédagogique, mais elle refuse tout élitisme. Une histoire qui se pose la question de savoir quel plaisir et quel bénéfice les hommes et les femmes d'aujourd'hui peuvent trouver à la rencontre avec des œuvres créées il y a très longtemps, ou bien dont la provenance est lointaine, ou encore qui appartiennent à leur présent.

Embrasser l'art de la planète

À l'ère de la mondialisation, comment ne pas envisager l'art de toutes les civilisations ou presque ? Il serait impardonnable d'omettre des parts du patrimoine de l'humanité qui sont essentielles et dont il est clair qu'elles sont désormais aussi les nôtres, à nous les hommes et les femmes d'une Terre globale ; et irresponsable de se cantonner aux cultures qui nous sont proches, dans un narcissisme que battent en brèche la marche de l'histoire et le bond en avant des communications.

À la recherche du sens : apprendre à lire les formes

Mais, à l'âge d'internet, se donner pour propos de réunir une immense collection d'images ou de délivrer un savoir prétendument exhaustif n'a pas non plus de sens. Chercher à retrouver la signification des formes, tâcher de rétablir des suites logiques, mettre en évidence les simultanéités, les parentés, les causes ou les effets, cela paraît en revanche légitime. Ce livre se revendique comme une synthèse. Il invite le lecteur à découvrir à la fois les grandes fonctions de l'art, mais aussi la diversité des formes possibles de la création et les corrélations qui peuvent les unir.

Une longue chaîne de traditions et d'échanges au service du nouveau

Ce lecteur, attentif aux rencontres que le parcours des images a tâché de susciter, s'accoutumera à des types de création dont il ne soupçonnait pas l'existence. Découvrant, sur des millénaires, les échanges et les redécouvertes, d'une civilisation à l'autre, d'un continent à l'autre, il apprendra à confronter, ne serait-ce que pour mieux les différencier, des productions d'époques ou de lieux qu'il n'aurait pas songé à rapprocher.

Enrichir le regard

Pénétrer peu à peu les raisons qui font qu'un artiste a donné à son œuvre telle forme et non telle autre, en une certaine époque et en un certain lieu : voici l'impératif pédagogique de cette histoire de l'art. Un dispositif concerté permet des allers et retours entre le texte, les commentaires et les images, tout au long de l'ouvrage. Que le lecteur apprenne ainsi à admirer dans sa diversité le sens créatif de l'être humain : tel est le défi que nous nous sommes donné.

sommaire

Introduction générale et mode d'emploi

Première partie : des outils pour appréhender les œuvres

Les différents arts
Architecture et urbanisme
Approches formelles
Les thèmes
Le corps
Les écoles et les styles

Deuxième partie : notre héritage

Les premiers sédentaires
La Grèce et Rome
Le Ier millénaire chrétien
Roman et gothique
Italiens et Flamands au XIVe et au XVe siècle
La Renaissance
La diffusion de la Renaissance
Le XVIIe siècle : le baroque
Le XVIIe siècle : le classicisme
Le XVIIIe siècle : le rococo
Néoclassicisme et romantisme

Troisième partie : l'enrichissement du regard

Les civilisations de l'Asie
Les arts de l'Islam
Les civilisations précolombiennes
Les arts premiers
Préhistoire et protohistoire

Quatrième partie : les bouleversements de la modernité

Les conditions sociales de la création
Les conditions matérielles de la création
La photographie
Le cinéma

Cinquième partie : notre monde

La fin du XIXe siècle : la rupture moderniste
Vers 1900 : la tentation de l'archaïsme
Avant 1914 : le temps des avant-gardes
Dada et le surréalisme
La montée des périls
New York - New York : le déplacement de la scène artistique
L'Europe après le désastre
Les artistes au temps de la consommation
Problématiques contemporaines

Si le propos de l'*Histoire de l'art pour tous* est de délivrer un savoir, son ambition essentielle est de faire aimer en s'employant à faire comprendre : comprendre l'art du présent comme celui du passé, comprendre les formes produites dans la civilisation occidentale et celles qui ont été créées ou le sont aujourd'hui dans d'autres traditions.

La première partie du livre, « Des outils pour appréhender les œuvres », explique les matériaux, les techniques et le vocabulaire indispensables pour décrire les formes, leur parenté et leur répartition dans le temps et l'espace : ce sont les moyens qui permettent de mieux voir et donc de juger les œuvres avec plus de pertinence.

La deuxième partie, « Notre héritage », prend en compte la situation qui est la nôtre : celle d'héritiers de la tradition occidentale, qui nous fait originaires d'une partie du monde construite, non pas exclusivement mais principalement, sur un système de valeurs et de formes issu de la civilisation grecque puis romaine, et de la culture chrétienne ensuite.

La troisième partie, « L'enrichissement du regard », met en évidence la façon dont cet héritage s'est trouvé accru et considérablement enrichi par la prise en compte d'autres civilisations qui, quant à elles, relèvent de traditions différentes : en Orient, en Asie, en Afrique, en Océanie, etc. Elle met en évidence la perception tardive de la Préhistoire : une réalité, et un art, dont on ne savait rien ou dont on n'a rien voulu savoir avant la fin du XIXe siècle.

La quatrième partie, « Les bouleversements de la modernité », examine les effets des mutations sociales, économiques et techniques des XIXe et XXe siècles sur les conditions de la création et de la réception des œuvres.

La dernière partie, « Notre monde », est consacrée aux ruptures fondatrices des arts moderne et contemporain. Elle veut donner les clés de lecture d'une création que cette *Histoire de l'art pour tous* ne saurait éluder et dont l'appréhension passe par des critères qui ne sont plus ceux qui permettaient de juger des œuvres du passé.

l'enrichissement du regard

Du passé au lointain : ressourcements et renouvellements

Des siècles durant, le monde occidental n'a pris en considération aucune autre forme de création que les siennes. Un artiste entendait-il rompre avec le style de son époque ? Il se tournait vers son propre passé, en règle générale vers l'Antiquité.
Cependant, loin des rives européennes, depuis des millénaires, d'autres cultures et d'autres œuvres ont vu le jour, dont la logique formelle et les valeurs symboliques sont entièrement différentes. L'Occident a connu certaines de ces civilisations comme la Chine, très tôt ; et d'autres comme l'Afrique, assez tard. Mais il a dénié durablement à leurs créations une valeur esthétique.

Une nouvelle manière de saisir les croisements culturels

L'histoire de la prise en compte de ces arts de « l'ailleurs » par des voyageurs, historiens, ethnologues et souvent en premier lieu par les artistes : tel est le sujet de la partie intitulée « L'enrichissement du regard ».
Chaque chapitre commence par la relation de cette rencontre des cultures.
Chacun se conclut par la mise en évidence des révolutions formelles qu'elle a produites, chez les artistes non européens aujourd'hui insérés dans un monde global, et chez ceux d'Occident qui continuent à méditer ces œuvres.
Le cœur des chapitres est consacré aux caractères propres des inventions formelles exotiques : à leur histoire marquée par une richesse, une diversité, et des évolutions aussi remarquables que celles de la création occidentale.

les bouleversements de la modernité

Qu'est-ce désormais qu'un artiste ?

L'idée de ce qu'est un artiste, son mode d'être et les moyens dont il use pour réussir, ont d'ailleurs peu à voir avec ce qu'ils étaient dans les siècles précédents : c'est une autre perspective de ce chapitre. L'image du bohème, mélancolique et incompris, précède celle, inverse et qui domine notre temps, de réussites individuelles passant par des stratégies médiatiques. À partir de 1870, en effet, le sort des artistes est moins conditionné par les commandes officielles que par le verdict des Salons, puis bientôt par l'essor croissant des galeries.

Quel art dans le monde moderne ?

Le XIXe siècle et le début du XXe sont marqués par des transformations plus considérables et accélérées que l'humanité ait jamais connues au cours de son histoire. Évaluer l'incidence de ces bouleversements sur le statut de l'art, l'existence des artistes et la perception de ce qu'ils sont, envisager la façon dont ils s'adaptèrent à la société issue de la révolution industrielle et technologique : tel est le premier propos de cette partie. Les innovations en matière d'éclairage, de transport, de communications… les changements qui affectent les loisirs, inspirent de nouveaux sujets tandis que l'industrie, en proposant des tubes de pigments aisément transportables, permet de quitter l'atelier pour peindre en plein air. Les contemporains sont nombreux à penser, tel le poète et critique d'art Charles Baudelaire, que la création doit s'adapter à cette « vie moderne ».

Un art aux frontières mouvantes

Parce que notre estimation de ce que sont les formes esthétiques dépend aussi d'un état technologique, l'intrusion de médiums nouveaux, la photographie, le cinéma, contribue d'abord à brouiller puis contraint à élargir les contours de ce qu'on juge être l'art. L'œuvre, pour la première fois, ne résulte plus d'une opération manuelle, mais de la saisie mécanique – photomécanique – du réel. Prendre en compte l'histoire de ces formes d'expression radicalement nouvelles, mesurer leur impact qui n'a cessé de croître depuis le commencement du XXe siècle : tel est l'enjeu des deux derniers chapitres de cette partie, justifiant tout particulièrement le titre « Les bouleversements de la modernité ».

les dispositifs de lecture

Le commencement des chapitres
est marqué par une double page d'ouverture. Elle se signale par l'importance de son titre, un « chapeau » de quelques lignes qui expose la problématique des pages qui constituent ce chapitre.

Situé en haut à droite de chaque double page, un rectangle de couleur indique la partie dans laquelle se situe le chapitre : ici, la teinte rouge signale qu'on se trouve dans la partie II, « Notre héritage ».

Lorsque nécessaire, une carte et une chronologie organisée par centres de création aident le lecteur à situer dans le temps et dans l'espace les artistes et les œuvres dont il est question.

Chaque page ou double page spécifique est identifiée, au sein du chapitre, par un titre et un bandeau d'images dans sa partie supérieure.

Les illustrations, en relation avec le texte, peuvent être également lues de manière autonome : le lecteur doit pouvoir tirer un enseignement du déroulé iconographique.

Au fil des chapitres, de petits encadrés, tenant lieu de « mémo », précisent des termes de vocabulaire, fournissent des repères chronologiques ou, comme ici, récapitulent les grands chantiers de fresques et leurs artistes en Italie au XVe siècle.

Les encadrés thématiques
Sur fond gris, des encadrés permettent de prolonger la réflexion proposée dans les pages ou doubles pages sur fond blanc. On invite ainsi le lecteur à s'intéresser à une thématique spécifique. Dans ce chapitre consacré à l'architecture, l'encadré traite des tours élevées à des hauteurs vertigineuses, défi qui a obsédé les architectes depuis le mythe de la tour de Babel jusqu'aux gratte-ciel de l'Amérique en passant le Moyen Âge italien.

Les galeries
Courant sur des doubles pages, et également sur fond gris, les « galeries » invitent à suivre une thématique au fil des siècles ou sur des aires culturelles distinctes, pour déterminer les évolutions et faire sentir les affinités et différences qui marquent le traitement d'un sujet par des artistes appartenant à des cultures et à des siècles divers.

Les pages « Œuvres »
Entrer dans les raisons d'un artiste, cela ne peut se faire qu'en analysant de très près ce qu'il a créé. Les pages « Œuvres » incitent donc à s'arrêter devant une peinture, une sculpture, une architecture, etc., et proposent une analyse de la composition d'ensemble et des détails.

LE XVIIIe SIÈCLE : LE ROCOCO

Le XVIIIe siècle est le siècle des Lumières. Mais avant que l'amour de la raison n'impose en Europe le retour à l'idéal classique, le goût du raffiné et l'amour des plaisirs inspirent un style au décor proliférant et aux formes alambiquées.

414 La salle des Miroirs de l'Amalienburg, conçu par François de Cuvilliés, parc du château de Nymphenburg, Munich, 1734-1739

Le « style nouveau » ou « rocaille »

Le mot « rococo » date de la fin du XVIIIe siècle. Les contemporains, quant à eux, parlent de « nouveau style » ou encore, dans la France de 1730, de « rocaille » (au masculin). Le terme, qui désigne au sens strict les décors de jardins utilisant concrétions et coquillages, s'applique aux formes ornementales inspirées de la coquille ou du feuillage : des volutes et des contre-courbes.

Le « goût français »

La France de la minorité de Louis XV (1715-1723) est le lieu de naissance du style rocaille. La fin du règne de Louis XIV a été marquée par une pompe et un moralisme pesants : à la mort du vieux roi, durant la régence exercée par le duc Philippe d'Orléans, un vent de légèreté souffle sur le pays. Débarrassés de la nécessité de résider à la cour, nobles et bourgeois imposent dans leurs « hôtels » urbains (la forme de résidence qui l'emporte désormais sur le château) une ornementation luxuriante et cependant délicate : des stucs (voir p. 000), des dorures, des miroirs sur des lambris clairs ; de petits meubles en bois rares ou en laque, aux angles arrondis, sur lesquels sont posés des bibelots. Simultanément à son confrère Robert de Cotte à Versailles, l'architecte Germain Boffrand, comme ce dernier un collaborateur de Jules Hardouin-Mansart (voir p. 00), introduit ce style entre 1735 et 1739 dans l'aménagement intérieur de l'hôtel de Soubise (actuel bâtiment des Archives nationales). À ce moment, Philippe d'Orléans est mort et le roi a atteint l'âge adulte : l'ornementation de l'hôtel, avec un luxe léger d'ondoiements dorés, des peintures claires de Natoire au plafond et des meubles aux douces courbures asymétriques, devient un modèle de ce qu'on appelle le « style Louis XV ». Les pièces d'ébénisterie, d'orfèvrerie et de céramique – les porcelaines (ill. 00) – portées dans ce contexte à un apogée, deviennent les caractéristiques admirées de ce qui est regardé comme le « goût français ».

Des palais aux églises

Hors de France, le style rocaille se diffuse rapidement. Il triomphe en Italie et plus encore en Europe centrale (ill. 414) où, s'associant à la tradition de riche ornementation baroque, il devient synonyme d'horreur du vide, de mouvement et d'effets illusionnistes. Indissociable d'un style de vie où raffinement et sensualité dominent, il s'impose dans les demeures, hôtels donc, ou palais (appelés en Allemagne *Residenzen*), ou encore pavillons de plaisirs. Les noms donnés à ces édifices, génériquement (« folies » en France) ou localement (Sans-Souci à Potsdam), disent l'importance que l'époque accorde à la jouissance. Dans le sud de l'Allemagne, cependant, le rococo fait également sentir son empreinte sur les édifices religieux.

Un siècle de paradoxes

La légèreté des décors rococo donne l'idée d'une époque heureuse. Mais le XVIIIe siècle a vu le tremblement de terre de Lisbonne (1755), qui fit peut-être 100 000 morts et traumatisa les esprits, à commencer par Voltaire. C'est une période de guerres (de 1701 à 1763, pour la Succession d'Espagne, pour celle de la Pologne, pour celle de l'Autriche, puis la guerre de Sept Ans) et de tensions sociales, entre ce qu'en France on appelle les « ordres » (noblesse, clergé, tiers état). De ce climat résulte la Révolution française, aux répercussions internationales. En fait, le décalage est tel entre la situation politique et sociale et la tendance esthétique du rococo que le triomphe de ce style dure peu. À partir du milieu du siècle, dans le pays qui l'a vu naître, en réaction, un mouvement contraire se manifeste, qui participe du néoclassicisme européen (voir p. 00). Vers le dernier quart du siècle, un peu partout en Europe, le rococo a vécu. ■

L'expansion : du rocaille au rococo

Le goût rocaille naît en France (hôtel de Soubise à Paris, grilles de la place Stanislas à Nancy, peintures de Natoire, Watteau, Boucher…), mais sa mode passe vite dans ce pays. L'Angleterre reste rétive à ce style. Il se diffuse largement sur le continent dans les régions où le baroque avait triomphé. On parle d'ailleurs pour l'Europe centrale de *Spätbarock*, « baroque tardif », et le mot *rococo* mêle « rocaille » et « baroque ».

Dans les pays latins

Italie
Tiepolo à Venise, Vicence… Longhi, Canaletto.
Sicile : les villes de la vallée du Noto, dont Catane, reconstruites après un tremblement de terre en 1698.

Espagne
Architecture « churriguesque » : façade de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.
Peinture : Bayeu, Goya et Tiepolo à Madrid (Palais royal).

Portugal
Porto (iglesia dos Clerigos), Braga (Palacio do Raio), Sintra (palais Queluz).

Dans le Saint Empire romain germanique

Bavière : pavillon d'Amalienburg à Munich ; églises de Wies, Ottobeuren, Rott am Inn, Diessen.
Franconie : Würzburg (résidence des princes-évêques), église des Vierzenheiligen (quatorze saints).
Saxe : palais du Zwinger à Dresde ; porcelaine de Meissen.

Prusse : palais de Sans-Souci près de Potsdam.
Wurtemberg : palais de Ludwigsburg, abbaye de Zwiefalten.
Autriche : église Saint-Pierre à Salzbourg ; abbaye de Wilhering.
Bohême : baroque gothicisant de Jan Santini Aichel (Saint-Jean-Népomucène à Zdar nad Sazavou ; villa Amerika à Prague).
Pologne : église Sainte-Anne à Cracovie.
Ukraine : monastère Saint-Michel-aux-Dômes dorés et église Saint-André à Kiev.
Russie : palais (de) Catherine à Tsarskoïe Selo (Pouchkine) près de Saint-Pétersbourg.

Et dans les colonies américaines

Mexique : cathédrale de Mexico (Sagrario Metropolitano).
Brésil : église Saint-François d'Assise à Ouro Preto, sanctuaire du Bon-Jésus à Congonhas.

L'ŒUVRE

Rembrandt

La Ronde de nuit, ou *La Compagnie du capitaine Frans Banning Cocq*

1642
Huile sur toile, 365 × 438 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

Quoiqu'il ressemble à une peinture d'histoire ou à une scène de genre, ce tableau est un portrait : Rembrandt y parachève la transformation d'un groupe statique (en l'occurrence la milice urbaine) en une scène mouvementée et qui tient du théâtre. On aurait tort aussi de croire qu'il s'agit d'un épisode nocturne : la peinture était à l'origine plus claire, mais les vernis ont perdu leur transparence, noyant dans une obscurité relative (d'où le titre attribué à l'œuvre au XIXe siècle) une composition que Rembrandt avait conçue avec une lumière solaire contrastée. La taille considérable de la toile (quoique retaillée en haut et sur le bord gauche en 1715) produit un effet saisissant : pourvu qu'on accroche le tableau presque à même le sol, les figures, qui sont de grandeur naturelle, semblent venir à la rencontre du spectateur.

1. Le porte-drapeau soulève son étendard. La façon dont Rembrandt l'a peint, le regard satisfait, la main crânement posée sur la hanche, ne manque pas d'ironie.

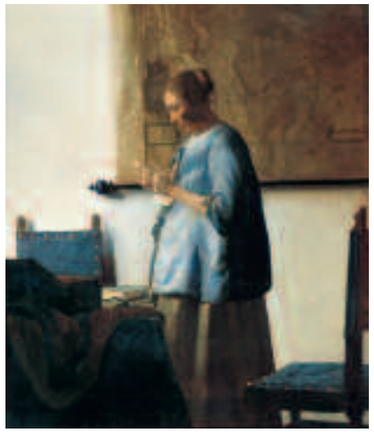
2 et 3. Le capitaine Cocq (2), d'un geste ample, la main traitée en raccourci venant à la rencontre de qui regarde, donne l'ordre du départ. L'écharpe rouge et la blancheur du col mettent en valeur la sobriété de son costume. À ses côtés, l'élégant Willem Van Ruytenburch, en jaune canari, paraît quelque peu ridicule – et c'est bien ainsi, certainement, que l'artiste l'a voulu.

4. Une petite fille, vêtue du même jaune que Van Ruytenburch et mise en évidence par un rayon de lumière, traverse le groupe des hommes. Elle porte un poulet mort à sa ceinture. Un homme casqué (5), à peine plus grand qu'elle, fait une enjambée dans la même direction : l'ordre des miliciens s'en trouve perturbé – le tableau y gagne en animation et, de nouveau, on constate la malice du peintre par rapport à son sujet.

5. Le petit homme qui marche à trop grands pas tient un mousquet. Cet imprudent laisse partir un coup : la flamme se voit derrière le chapeau de Van Ruytenburch ; le garde, derrière lui, a le réflexe de lever le canon.

6. Le tambour donne le signal de la marche. Le son produit fait peur à un chien, dont Rembrandt a saisi l'attitude nerveuse et dont on croit entendre l'aboiement.

L'énigme d'un silence : Vermeer



387 Johannes Vermeer, *La Liseuse en bleu*, 1662-1665
Huile sur toile, 46,5 × 39 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

388 Johannes Vermeer, *Vue de Delft*, 1661
Huile sur toile, 98 × 117,5 cm
La Haye, Mauritshuis

Les sujets de Vermeer n'ont pas de véritable importance ; ils ne content que des histoires que l'on peut deviner et continuer soi-même, et relèvent exceptionnellement de la mythologie et de la peinture religieuse. Il ne s'agit pas non plus de portraits, et les paysages, si célèbres soient-ils, sont rares dans son œuvre. On peine, en vérité, à qualifier les scènes que peint Vermeer. Ce sont des intérieurs de maisons peuplés de gens tranquilles : visions simples et modestes qui produisent, selon la formule de l'historien de l'art Ernst Gombrich, « la sensation de quelque chose de miraculeux ».

Le peintre de la lumière

Vermeer appartient à la génération qui suit Rembrandt. Il habite Delft, cité hollandaise, protestante et appartenant aux Provinces-Unies, et ville bien plus tranquille qu'Amsterdam. Marié à une catholique, lui-même reste en marge de la société delftoise. Son œuvre est bref : trente-cinq tableaux connus, de taille modeste, aucun dessin, aucune gravure. Apprécié de quelques amateurs de son vivant, oublié dès sa mort, il est redécouvert à la fin du XIXe siècle et porté aux nues par Marcel Proust, qui fait mourir son écrivain Bergotte devant la *Vue de Delft* (ill. 388). Sa peinture illustre bien la difficulté rencontrée parfois pour appliquer des qualificatifs stylistiques : le calme des compositions pourrait permettre qu'on les dise « classiques », mais le refus des grands sujets rend cette appréciation impossible ; pour autant, les couleurs claires et la rigueur de la construction, où horizontales et verticales l'emportent, n'ont rien de l'héritage « baroque » du Caravage. La manière de Vermeer se caractérise en fait par le rendu de la lumière. Loin des contrastes propres à Rembrandt, elle se diffuse doucement d'une façon qui rappelle les « primitifs » flamands du XVe siècle (voir p. 00), mais avec de discrets effets de matière, des touches minuscules qui demeurent visibles et parfois un « flou » qui donne la sensation de l'épaisseur de l'air. Cette lumière si pure paraît presque surnaturelle – on se souvient que les théologiens du Moyen Âge voyaient dans la lumière l'expression de la transcendance (voir p. 00). Vermeer a très certainement utilisé une *camera obscura*, ancêtre de l'appareil photographique (voir p. 00). ■

> *« Un petit pan de mur jaune […] était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même. »*
>
> **Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, « La prisonnière »**

Le nu féminin à Venise : **Vénus et sa postérité**

À Venise, dans les premières années du XVIe siècle, apparaît un type de peinture dont on a attribué l'invention à Giorgione avant de la restituer à Titien : une femme, endormie ou éveillée, repose dans un paysage ou dans un intérieur, offrant l'inédite beauté de ses formes et de sa chair à l'admiration du spectateur. Les contemporains de ces tableaux désignent du nom de « Vénus » les femmes qui y sont peintes : leur nudité, dans un contexte qui n'est évidemment pas religieux, renvoie à la mythologie, et leur perfection physique est plus idéale que réelle. Un peu plus tard au cours du siècle, le genre évolue. Lotto, artiste aux inventions toujours déroutantes, représente une Vénus au visage fort peu idéal sur le ventre de laquelle pisse un Cupidon (ill. 332). Titien multiplie les interprétations du thème initial, rapprochant de la femme un homme plein de désir (*Vénus à l'organiste*, musée du Prado) ou transformant la déesse de l'Amour en une Danaé qui reçoit la pluie d'or (ill. 333). Dans les siècles qui suivent, le pouvoir d'inspiration des Vénus vénitiennes ne faiblira pas. Vélasquez au XVIIe siècle (ill. 334), Goya au XVIIIe (ill. 335), avant Manet en 1863 (voir p. 00), peindront à leur tour des nus couchés.

330 Giorgione et Titien,
Vénus endormie, 1508-1510
Huile sur toile, 108,5 × 175 cm
Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister

Si cette toile nous touche par la lumière qui baigne le paysage, suggérant une fin d'après-midi estivale, et par ce corps aux proportions parfaites et à la langueur sensuelle, il faut avoir à l'esprit la sidérante nouveauté qu'elle constitue au début du XVIe siècle. Tout est inédit ici ou presque : la représentation d'un paysage et celle d'un nu ; l'intérêt pour le ciel et celui qui est porté au rendu de la chair. Non moins étonnante est la hardiesse qui consiste à étendre, sur un drap froissé, un corps qui révèle, dans la pose de la main caressant l'entrejambe, le plaisir dont un rêve le comble.

331 Titien, *Vénus d'Urbino*, 1538
Huile sur toile, 119 × 165 cm
Florence, galerie des Offices

Le contexte est ici moins idéalisé. La jeune femme s'apprête pour recevoir son époux – ou son amant. Le petit chien, à ses pieds, est un symbole de fidélité. Pendant que les femmes de chambre cherchent de quoi la vêtir, la belle jouit de sa beauté et de sa nudité. Alors qu'elle nous regarde, ses doigts effeuillent un bouquet de roses (symbole de sa virginité perdue ?) et sa main, avec le même geste que la Vénus précédente, caresse l'entrejambe.

332 Lorenzo Lotto,
Vénus et Cupidon, 1523-1526
Huile sur toile, 92 × 111 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art

Le visage de cette Vénus est presque disgracieux. Le tableau a peut-être été peint à l'occasion d'un mariage : il s'agirait alors du portrait de la future mariée, sorte d'épithalame (poème nuptial) visuel. Amour (Cupidon) est ici inspiré du motif antique de l'enfant pisseur (*infans migens*). En le faisant uriner à travers une couronne de myrte (symbole probable du sexe féminin, comme l'est le coquillage), Lotto veut évoquer la consommation du mariage. L'ironie prévaut sur la poésie.

333 Titien, *Danaé*, 1553-1554
Huile sur toile, 129 × 181 cm
Madrid, musée du Prado

Relativement tardif dans la production de Titien, ce tableau mêle à la sensualité de la femme nue offrant son corps au nuage doré – le sperme de Jupiter – le faste d'une palette rouge et jaune. L'humour n'est pas absent, avec la figure de vieille femme vénale, maquerelle associée aux courtisanes, dont le seul plaisir est de recueillir des pièces.

334 Diego Vélasquez,
Vénus au miroir, 1647-1651
Huile sur toile, 122,5 × 177 cm
Londres, National Gallery

335 Francisco de Goya y Lucientes,
La Maja nue, 1797-1798
Huile sur toile, 97 × 190 cm
Madrid, musée du Prado

histoire de l'art pour tous

Une histoire de l'art destinée à tous :
une histoire de l'art qui enrichit le regard pour apprendre à lire les formes et leur trouver du sens, en les replaçant dans leur contexte.

Une histoire de l'art qui couvre le monde entier :
à l'ère de la mondialisation, embrasser l'art de toute la planète est une nécessité : plus de 1000 œuvres sont reproduites et couvrent la plupart des civilisations du globe, repères, commentaires et cartes à l'appui.

Une histoire de l'art pour faire aimer l'art en s'employant à faire comprendre :
il faut un médiateur passionné pour introduire au bonheur de comprendre et d'admirer. Ce livre est écrit par une enseignante, une femme aux dons de pédagogue attestés.

Nadeije Laneyrie-Dagen est historienne de l'art, spécialiste de la peinture en Flandre et en Italie aux XIVe et XVIIe siècles, et l'auteure d'une monographie sur *Rubens* (Hazan, 2003) ainsi que d'essais, *L'Invention du corps* (Flammarion, 1997) et *L'Invention de la nature* (Flammarion, 2008). Elle a enseigné dans le secondaire, puis à l'université de Lille, à l'École nationale supérieure des beaux-arts avant de créer, à l'École normale supérieure, l'enseignement d'histoire de l'art. La diversité des publics avec lesquels ces postes l'ont mise en présence l'a convaincue de l'importance qu'il y a à ne pas considérer l'histoire de l'art comme un savoir confidentiel et élitiste. Aussi a-t-elle consacré plusieurs ouvrages, dont le plus connu est *Lire la peinture* (2 vol., Larousse, 2002 et 2004), à la diffusion du savoir.

HAZAN

Volume relié intégra
Format : 19,5 × 26 cm
1000 illustrations
544 pages
Prix : 38 € TTC
Disponible en librairie à partir de septembre 2011
Référence : 978 2 7541 0155 4
Pour plus de renseignements : www.editions-hazan.com