

LA GALERIE DE PEINTURES ANCIENNES



La hiérarchie des genres

La galerie de peintures anciennes se situe au sous-sol du musée Granet. Elle présente des peintures et des sculptures européennes (nordiques, italiennes et françaises), du XIV^e jusqu'au XIX^e siècle, selon la logique d'accrochage suivante : les genres en peinture.

Depuis la Renaissance, les tableaux sont en effet classés par genre en fonction du sujet représenté. L'**Académie royale de peinture et de sculpture**, créée en 1648, établit en 1667 une hiérarchie des genres picturaux :

1. la peinture d'histoire ou Grand genre
2. le portrait
3. la scène de genre
4. le paysage
5. la nature morte (attention, l'accrochage du musée intervertit les deux derniers genres de peinture et la nature-morte est présentée avant le paysage).

Ces conventions picturales sont bouleversées à la fin du XIX^e siècle grâce à l'invention de la photographie qui libère la peinture de la recherche mimétique. Les artistes se détachent alors progressivement de la notion de genre.

Au sommet de la hiérarchie des genres a longtemps figuré la peinture dans laquelle apparaissent des figures humaines en action, souvent de grand format. La **peinture d'histoire** désigne toutes les peintures qui racontent un événement inspiré de sources littéraires, mythologiques, légendaires, historiques ou religieuses. À la Renaissance et à l'époque moderne, la peinture d'histoire et la peinture de genre forment une dualité qui, soutenue par la culture académique, tourne de manière décisive en faveur de la première. Mais ce classement est remis en cause avec l'art flamand qui met en avant les scènes de genre et les natures mortes puis plus tard au XIX^e siècle avec le réalisme de **Courbet** ou encore avec les **impressionnistes** qui peignent des événements banals et des personnages de la vie quotidienne tout en accordant une importance inédite au paysage. A chaque changement de salle, un tableau qui relève de plusieurs genres illustre la porosité des genres entre eux.



Médiation pour des scolaires dans la galerie de peintures anciennes © musée Granet.

La peinture d'histoire

Une peinture d'histoire religieuse du XVe siècle détaillée et symbolique



Robert Campin, *Vierge en gloire entre saint Pierre et saint Augustin vénérée par un donateur*, XVe siècle, huile sur bois, 47 x 31 cm, donation Bourguignon de Fabregoules, 1860 © musée Granet.

Longtemps incertaine, l'identité du **Maître de Flémalle** a été redécouverte au début du XXe siècle grâce aux travaux des archivistes : il s'agit de Robert Campin (Valenciennes, 1378 – Tournai, 1444), dont il existe seulement une quarantaine d'œuvres attestées dans le monde. Ce peintre primitif flamand est actif entre 1406 et 1444 dans le Hainaut (région transfrontalière entre la France et la Belgique qui appartient alors à la maison de Bourgogne). Le thème marial, le traitement raffiné des personnages et la précision du mobilier réunissent ici toutes les caractéristiques du peintre.

Ce petit tableau constitue une **œuvre de dévotion** pour un particulier, c'est-à-dire qu'elle était destinée à la pratique de la prière dans un intérieur privé. Elle est emblématique de la forte individualisation de la vie mystique au XVe siècle. Cette image était en effet destinée à faire passer le chrétien en prière de la méditation à la contemplation.

Le tableau propose une vision en deux parties superposées : une partie supérieure divine et une seconde inférieure terrestre, séparées toutes les deux par un paysage au centre.

La représentation de **la Vierge en gloire** est inspirée de la description qui en est faite dans le Livre de l'Apocalypse (chapitre 12) dans la Bible : une femme porte un enfant sur ses genoux, le soleil l'auréole et la lune est sous ses pieds. L'artiste situe ici Marie dans un vrai ciel dans lequel la lumière émane de son **nimbe** (disque de lumière placé depuis l'Antiquité autour de la tête des personnages sacrés et des saints). Les nuages traduisent le couchant et forment une couronne autour de la Vierge. La lune est stylisée sous la forme d'un croissant métallique que l'on devine sous ses pieds. Vêtue d'une robe bleue, elle tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. Le fauteuil de style gothique correspond à ceux que l'on trouvait à l'époque dans les habitations bourgeoises flamandes donc ce mobilier est ancré dans le quotidien. Celui-ci comporte deux statuettes sur les accoudoirs : la Synagogue (une femme avec les yeux bandés, portant une lance cassée et une table de la Loi) représentant l'ancienne Loi, l'Ancien Testament, à droite, et l'Église (une femme couronnée avec un enfant et un étendard), la nouvelle Loi, le Nouveau Testament, à gauche. La Vierge, qui tient lieu de passage entre les deux, tient une rose sans épines dans la main droite. Il s'agit du symbole de l'**Immaculée Conception** (affirmation de l'Église catholique selon laquelle la Vierge Marie a été conçue sans tache, c'est-à-dire exempte du péché originel hérité par tous les hommes depuis Adam et Eve), dogme dont il est justement beaucoup question au XVe siècle.

La Vierge en gloire dans le ciel domine trois personnages : au premier plan et au centre, un religieux s'agenouille devant saint Pierre alors qu'un saint évêque lit derrière lui. C'est saint Augustin, reconnaissable au cœur qu'il tient dans la main. Le religieux en prière est le **commanditaire** du tableau : il s'agit de Pierre Aimal, un Augustin dont le blason est placé sur le cadre du tableau. Il s'est fait représenter faisant acte d'allégeance au pape, reconnaissable sous les traits de saint Pierre (avec sa tiare et ses clefs), son saint patronymique. Ces trois figures prennent place dans un jardin clos parsemé de fleurs, évocation de la virginité de Marie.

Le paysage au centre et à l'arrière-plan décrit le terroir du Hainaut cher à Robert Campin : l'un des grands mérites du peintre est justement d'avoir introduit la nature urbanisée dans l'espace du tableau comme une réalité à part entière, magnifiée par les **glacis** (superposition de couches transparentes de peinture à l'huile). Le dessin de la ville cernée de remparts est précis avec ses douves et ses clochers et nous renvoie à la cité dont le moine a la charge, peut-être Tournai.

Ce panneau est une œuvre maîtresse de la Renaissance flamande et illustre très bien son bouleversement artistique : en ces temps d'humanisation du divin, les visages de la Vierge et des saints empruntent leurs traits à l'homme ordinaire et ils ont les mêmes proportions que lui contrairement aux personnages aux tailles hiérarchisées dans les tableaux de part et d'autre dans la même salle.

Une peinture d'histoire ou bien un portrait ?

Un exemple de la porosité des genres



Anonyme, École de Fontainebleau, *Diane de Poitiers en allégorie de la Paix*, XVI^e siècle, huile sur bois, 101 x 77 cm, donation Bourguignon de Fabregoules, 1860 © musée Granet.

Cette œuvre de transition entre deux sections, caractéristique du **maniérisme bellifontain** (référence à l'antique, formes sculpturales, corps allongé et en torsion, gestuelle délicate et couleurs acides), hésite entre l'allégorie et le portrait.

Il s'agit en effet d'une allégorie de la Paix et donc d'une peinture d'histoire. La figure féminine nue tenant la colombe de la déesse de l'amour Vénus est également en possession d'un rameau d'olivier, symbole de paix, parmi des armes à terre.

Mais ce tableau peut également être compris comme un portrait, en l'occurrence celui de Diane de Poitiers (Dauphiné, 1500 – Anet, 1566), favorite du roi Henri II. Amoureuse des arts et mécène, elle va encourager la production artistique et protéger les artistes qui vont abondamment la représenter. « La plus que reine », restée célèbre pour sa peau très blanche et son apparence de jeunesse, est le modèle de la belle femme française au XVI^e siècle.

Le portrait

Un flamboyant portrait d'apparat du XVIII^e siècle français



Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Gaspard de Gueidan en joueur de musette (1688-1767)*, 1734-1738, huile sur toile, 146 x 113 cm, legs marquise de Gueidan, 1880 © musée Granet.

Hyacinthe Rigaud (Perpignan, 1659 - Paris, 1743), qui intègre à 23 ans l'**Académie royale de peinture et de sculpture** avant d'en assurer la direction jusqu'en 1735, s'oriente vers le portrait sur les conseils de **Charles Le Brun** (Paris, 1619 – 1690), premier peintre du Roi. Il devient le portraitiste officiel de la famille royale et sa virtuosité incarne l'**art français du Grand Siècle**. Rigaud gravit peu à peu les marches de la gloire jusqu'en 1701 où il réalise le **Portrait de Louis XIV en costume de sacre**, aujourd'hui conservé au musée du Louvre. Cette toile marque un tournant dans l'histoire du portrait français car elle devient l'archétype de la représentation du roi dans toute la splendeur de sa fonction. Afin de répondre aux commandes toujours plus nombreuses, Rigaud s'entoure de plusieurs artistes, élèves de son atelier parisien, et concurrence ainsi les autres grands portraitistes contemporains comme Nicolas de Largillière (Paris, 1656 – 1746). Il meurt à Paris en 1743, n'ayant jamais cessé de peindre.

Le modèle de ce grand **portrait d'apparat** (portrait officiel mettant en valeur la position sociale du commanditaire) est le marquis Gaspard de Gueidan (Aix-en-Provence, 1688-1767). Celui-ci a choisi de se faire peindre à partir de 1734 par Rigaud afin de jouir du prestige de l'artiste. En effet, issu d'une famille de marchands de bestiaux, le parlementaire acquiert son marquisat par le mariage et en réécrivant l'histoire de sa famille. Il s'appuie sur une fausse généalogie remontant aux croisades car il souhaite faire taire les quolibets aixois en affichant sa réussite et son pouvoir. C'est d'ailleurs également dans cette perspective qu'il demande au sculpteur Jean-Pancrace Chastel (Avignon, 1726 – Aix-en-Provence, 1793) de réaliser le **cénotaphe** (tombeau vide) de sa famille pour la chapelle Sainte-Elisabeth du couvent des Observantins de Reillane, dont une partie reste aujourd'hui visible dans la galerie de sculpture, au rez-de-chaussée du musée.

Dans son portrait de fiction, Gueidan est **travesti**, c'est-à-dire costumé, afin d'être assimilé à un personnage célèbre. Cette technique, très utilisée aux XVIIe et XVIIIe siècles en France, permettait au genre mineur du portrait de s'élever au rang de peinture d'histoire. On reconnaît **Céladon**, le personnage masculin principal de l'*Astrée*, roman à succès d'Honoré d'Urfé publié entre 1607 et 1627 et réédité avec illustrations un an avant la réalisation de ce portrait. La présence du chien et de la musette, les deux attributs du berger, ainsi que le paysage bucolique, confèrent au portrait une dimension champêtre. Cette représentation a pour but de faire évoluer la vision du modèle, toujours dans cette stratégie d'ascension sociale. Celui-ci passe d'une noblesse de robe acquise par sa fonction de président à mortier au Parlement de Provence à une noblesse d'épée, celle des comtes de Forcalquier dont il se prévaut dans sa généalogie fictive. La référence littéraire du portrait insuffle alors le raffinement de l'honnête homme propre à cette noblesse et s'adresse à un auditoire lettré.

Le *Portrait de Gaspard de Gueidan en joueur de musette* fait partie de ces réalisations majestueuses qui montrent toute la virtuosité du peintre dans sa quête du rendu de la préciosité des étoffes. Les effets des différentes matières ressortent, notamment le rendu du velours de la besace qui répond à celui du collier du chien ou à l'inverse la brillance du satin et du brocart du costume XVIIIe à la française. La délicatesse de traitement des vêtements se retrouve également dans la finesse de la peau qui laisse apparaître les veines au niveau des mains ou la barbe naissante sur le visage.

« Il a porté au plus haut degré cette partie si considérable dans les tableaux où si peu de peintres excellent et où les connaisseurs fixent d'abord leur attention, je veux dire les mains qu'il a peintes d'une beauté et d'une correction parfaites. »

Hyacinthe Colin de Vermont, *Essay sur la vie et les ouvrages de Monsieur Rigaud par Monsieur Colin de Vermont, peintre ordinaire du Roy et professeur en son Académie Royale de Peinture*, 1744.

Enfin, la gestuelle permet d'éviter toute rigidité dans la pose du marquis et entraîne la grâce subtile nécessaire à une telle représentation **idéalisée** puisque l'on sait qu'à l'époque de son portrait le marquis de Gueidan a la quarantaine bien avancée.

Avec Rigaud, le portrait devient une « création d'art total » (Ariane James-Sarazin) où l'œuvre réunit plusieurs genres picturaux éclatés, comme ici, avec le portrait, mais aussi le paysage.

La scène de genre

Une mystérieuse scène de genre du classicisme français



Attribué à Mathieu Le Nain, *Les Joueurs de cartes*, vers 1635-1640, huile sur toile, 63 x 76 cm, legs marquis de Périer, 1855 © musée Granet.

Mathieu Le Nain (Laon, 1607 – Paris, 1677) fait partie d'une fratrie d'artistes qui rencontre le succès à Paris au XVII^e siècle. Peignant portraits et peintures d'histoire mythologiques, les trois frères reçoivent également des commandes prestigieuses, telles que la réalisation de quatre tableaux d'autels pour la cathédrale Notre-Dame de Paris. Mais les souvenirs de leur ville natale de Laon ne les quittent pas. Ils vont donc se spécialiser dans la peinture de scènes de genre montrant des gens du peuple, avec une approche particulière. Loin des **bambochades** (de l'italien *bambocciata*, cette appellation désigne depuis le XVII^e siècle des peintures représentant des scènes rustiques avec des personnages grotesques voire caricaturaux) alors en vogue, les trois frères représentent leurs modestes personnages toujours très dignes, comme un hommage à leurs propres origines paysannes, ainsi que l'on peut le constater

dans leur tableau le plus célèbre, **Famille de paysans dans un intérieur**, daté de 1642 et conservé aujourd'hui au musée du Louvre. Après la mort des deux aînés, Antoine et Louis, Mathieu reste le seul héritier de leur atelier et les spécialistes pensent aujourd'hui que c'est lui qui a peint cette toile. En effet, les frères Le Nain ont la particularité d'avoir travaillé de concert tout au long de leur carrière, parfois à plusieurs mains sur le même tableau, ce qui rend toute attribution de leurs œuvres délicate.

Le sujet de cette scène d'une très grande simplicité se présente comme un **arrêt sur image**, peut-être celui d'une querelle lors d'une partie de cartes. Dans une taverne, trois soldats assis autour d'une table s'adonnent au jeu et à la boisson, tandis qu'un personnage plus jeune, sans doute un serviteur, est en retrait dans l'ombre au fond de la toile. Les deux hommes assis face à nous, tous deux vêtus d'armures, jouent aux cartes, et le troisième, vêtu d'un **hausse-col** (partie d'une armure protégeant la base du cou), tient dans sa main droite une bouteille de vin. La tradition du jeu de cartes en peinture est celle de la dissimulation et de la **tricherie**, deux thèmes parmi les plus traités dans la scène de genre, de la peinture italienne à la peinture nordique.

Ici, Mathieu Le Nain met en relation directe le regard du spectateur avec le geste et le regard des joueurs de cartes. Personne ne prête attention au jeu, car celui-ci devient le jeu des regards dirigés vers le spectateur. Le personnage de gauche nous apostrophe du regard et semble nous inviter à rentrer dans le jeu, à être complice de sa tricherie.

Mais qui sont ces hommes ? L'hypothèse d'être face à des frères n'est pas à écarter tant la peinture des frères Le Nain est révélatrice de leur fratrie. Mais il semblerait plutôt ici que l'artiste ait introduit la thématique des quatre âges de la vie, nouvel exemple de la porosité des genres.

Cette scène qui se déroule en intérieur présente un éclairage contrasté qui suggère la profondeur de l'espace de la taverne. En effet, grâce à une palette chromatique restreinte de rouges et de bruns, chacun des personnages semble sortir de l'ombre sous un éclairage individuel saisissant. Ce **clair-obscur**, mis au point dès la Renaissance, atteint son apogée avec Michelangelo Merisi dit **Le Caravage** (Milan, 1571 – Porto Ercole, 1610) dont les innovations sont connues des frères Le Nain. Les zones claires juxtaposées aux sombres créent ainsi des contrastes importants et permettent d'accentuer la tension dramatique en figeant l'attitude des personnages. La composition structurée, la retenue et la noblesse des personnages renvoient ainsi au **classicisme français**.

Les Joueurs de Cartes sont un bel exemple de cette peinture anecdotique qui connaît un premier essor au XVII^e siècle aux Pays-Bas avant d'arriver en France et qui prône la représentation de la vie quotidienne, avec parfois, une intention moralisante ou allégorique.

Cette toile, léguée au Musée Granet en 1855, a été contemplée à de nombreuses reprises par **Paul Cézanne** (Aix-en-Provence, 1839-1906) et on pense aujourd'hui que cette œuvre a pu être une source d'inspiration pour sa propre série des *Joueurs de Cartes* datant de 1890-1895.

La nature morte

Une nature morte luxueuse et foisonnante du XVII^e siècle français



Meiffren Comte, *Aiguières, fleurs, coquillages et perroquet sur un fond de paysage*, vers 1700, huile sur toile, 100 x 130 cm, achat Ville d'Aix-en-Provence, 2014 © Claude Almodovar, musée Granet.

Meiffren Comte (Marseille, vers 1630 – 1705) est l'un des meilleurs peintres français de nature morte du XVII^e siècle. Issu d'une ancienne famille marseillaise, il complète sa première formation aixoise à Rome. Il s'adonne à plusieurs genres picturaux, tels la peinture d'histoire ou le portrait, mais acquiert rapidement une reconnaissance pour ses natures mortes. De 1671 à 1675, il est à Paris où il fréquente le milieu des artistes employés à la **manufacture royale des Gobelins**. Il peut ainsi y contempler toutes les pièces de mobilier d'argent et d'orfèvrerie réalisées pour le roi, que l'on retrouve ensuite dans ses œuvres. De retour à Marseille, il est nommé « maître peintre des galères du Roi » jusqu'en 1693. Il enseigne le dessin aux officiers et décore les chambres de parade des vaisseaux.

Sa réputation, de son vivant, et son envergure artistique, dépassent largement le cadre de la peinture régionale. Même si l'essentiel de sa carrière se déroule entre Aix-en-Provence et Marseille, sa renommée s'étend jusqu'à Paris.

Le genre mineur de la nature morte, d'abord intime et contemplatif, appelant à la vie silencieuse et aux vanités de l'existence terrestre, évolue sous Louis XIV. Avec les fastes nouveaux de la cour royale et sous la houlette de **Charles Le Brun**, ce genre devient opulent, décoratif et théâtral.

Des objets luxueux et exotiques viennent structurer cette nature morte à la composition foisonnante. La vue d'un paysage en arrière-plan amène de la profondeur à cette scène d'opulence matérielle qui se déploie presque en frise sur un autel de pierre rehaussé d'une draperie en velours bleu. Les ouvrages d'orfèvrerie, qui s'inspirent autant des somptueuses pièces de vaisselle des tables et maisons princières que des gravures d'ornement de Jean Lepautre (Paris, 1618 - 1682), sont la véritable signature du peintre.

« Mais sa fantaisie l'a conduit à multiplier les assemblages composites de cols, panses et pieds réalisés à partir d'objets ayant réellement existé ».

Thierry Bajou.

Comte se constitue en effet très tôt **un répertoire de formes** dans lequel il puise à l'envie, comme l'**aiguière** au chien (vase à eau élégant, avec un bec et une anse, prenant ici la forme d'un chien) que l'on reconnaît dans le tableau au centre. Celle-ci combine deux modèles présents dans de nombreux autres tableaux de l'artiste : l'aiguière dite « au cortège militaire », et celle à l'anse de chien, dont les formes évoquent aussi bien l'orfèvrerie génoise contemporaine que des formes plus anciennes et maniéristes.

Des coquillages viennent rappeler les **naturalia**, collections d'objets d'origine naturelle qui agrémentaient certains **cabinets de curiosités**. Le perroquet, quant à lui, fait référence à l'exotisme recherché par les collectionneurs, tout comme le cédrat, cousin du citron, qui, représenté en diagonale avec ses feuilles dépassant de la table, permet au peintre d'introduire de la profondeur et du relief dans sa composition.

Même si cette nature morte évoque les **cinq sens**, il ne faut voir aucun sens allégorique ou moral dans cette accumulation hétéroclite qui rappelle les natures mortes romaines des années 1640-1660 que Comte a pu contempler dans les collections aixoises de son temps. On y trouve la facture ample caractéristique de l'artiste, la matière grasse et onctueuse relevée d'**empâtements** (couche épaisse de peinture produisant un relief) crèmes et rosés qui rend parfaitement l'éclat de l'argent et la profondeur de la nacre, ainsi que l'habileté dans le rendu du volume et du relief des objets.

Ces **natures mortes d'apparat** proposant des compositions fastueuses et décoratives telles que celle-ci séduisaient la clientèle aisée de l'artiste, en particulier le milieu des parlementaires aixois, désireuse de s'entourer de la représentation de ces luxueux objets à défaut de pouvoir se les offrir.

Le paysage

Un paysage romain du XVIIe siècle aux couleurs contrastées



Viviano Codazzi, *Vue perspective de l'extérieur d'un palais*, XVIIe s, huile sur toile, 122 x 174 cm, legs Granet, 1849 © musée Granet.

Viviano Codazzi (Bergame, vers 1604 – Rome, vers 1670) est un peintre italien qui s'est formé à Rome dans l'entourage d'**Agostino Tassi** (Rome, 1580 – 1644), spécialiste de l'illusionnisme architectural. Actif à Rome et à Naples, Codazzi se tourne rapidement vers la réalisation de *quadratura* (ornements d'architecture illusionnistes) et de *capricci* (paysages imaginaires de ruines et d'architecture idéale). Il n'a ainsi pratiquement peint que des vues d'architecture où se mêlent bâtiments antiques et classiques animés de personnages exécutés par ses collaborateurs, comme Michelangelo Cerquozzi (Rome, 1602-1660). Son chef d'œuvre est *La Révolte de Masaniello*, réalisée pour le cardinal Bernardino Spada en 1648, conservée à la galerie Spada à Rome.

Considéré comme un précurseur du **védutisme** (de l'italien veduta qui signifie « vue », c'est un genre pictural basé sur la représentation en perspective de paysages urbains), il a beaucoup influencé **Canaletto** (Venise, 1697 – 1768) ou encore **Francesco Guardi** (1712-1793), dont une *Vue de la Place Saint-Marc à Venise* est présentée dans la Donation Meyer au premier étage du musée.

Dans ce paysage urbain représentant un palais romain avec un escalier à portique, Codazzi oppose l'architecture classique, à gauche, à l'architecture antique avec les colonnes en ruines à droite, comme sur la **scène d'un théâtre**. La composition est rigoureuse et l'on peut suivre les lignes de fuite qui structurent l'architecture des bâtiments jusqu'au **point de fuite**, à l'extérieur de la ville. Le peintre crée une impression de profondeur qui permet de sortir de la ville, à droite, grâce à l'usage de la **perspective atmosphérique** (type de mise en perspective qui apparaît au début du XVe siècle chez les maîtres flamands, dans le Nord de l'Europe, grâce à la mise au point de la peinture à l'huile). En effet, il nous donne l'illusion du lointain grâce à l'utilisation de nuances de bleus qui fondent la colline dans le ciel. L'artiste fait contraster cet horizon traité en couleurs froides avec un premier plan tout en couleurs chaudes, notamment des tons bruns et roses.

Ce paysage ne comporte aucune silhouette, mais la présence humaine est bien là, visible à travers le linge qui sèche sur une corde, les orangers en pots ou encore la fenêtre au carreau cassé du palais. Il est vraisemblable que ce paysage attende toujours qu'un collaborateur vienne peupler cette architecture de personnages comme une scène de théâtre.