

Édouard Manet

Paris, 1832 – Paris, 1883



L'Automne

1881 – Huile sur toile – H. 72 ; L. 51,5 cm

Rien ne prédisposait Édouard Manet, né dans une famille de grands bourgeois parisiens, à devenir à trente ans le chef de file des jeunes peintres contestataires, ni son origine sociale, ni sa formation dans l'atelier de Thomas Couture (1815-1879), peintre académique réputé. Pourtant, *Le Déjeuner sur l'herbe*, exposé au Salon des refusés en 1863, ou *Olympia* acceptée au Salon de 1865, susciterent des sarcasmes inouïs, et groupèrent autour de lui ceux qui en avaient assez du "jus de bitume académique" (Zola) : Whistler, Fantin-Latour, Degas, Monet... On ne comprenait pas ses coups de brosse rapides, ses aplats* lumineux qui balayaient la tradition du clair-obscur*, on l'accusait de barbouillage. Quelques écrivains furent pour lui de fidèles alliés, Baudelaire qui l'aida à prendre conscience de sa modernité, Zola qui le défendit avec fougue dès ses premiers articles, Mallarmé, l'ami cher. Dans les années soixante-dix, il reçut en retour l'influence des jeunes : ses contours étaient moins marqués, il était plus attentif aux effets lumineux, il commença à peindre en plein air. Il refusera pourtant toujours de participer aux expositions impressionnistes. À son enterrement, Degas murmura : "Il était plus grand que nous ne pensions."

■ Le titre de **Pœuvre** peut surprendre car il ne renvoie pas au genre du portrait. En fait il s'explique par la volonté qu'avait eue Manet de peindre les quatre saisons sous l'aspect de quatre femmes. Il eut juste le temps de peindre le portrait de Jeanne de Marsy pour *Le Printemps* et celui de Méry Laurent pour *L'Automne*. Méry était une demi-mondaine d'origine nancéienne, amie des artistes, qui avait séduit Manet par la fraîcheur de son jugement quand elle était venue voir son exposition personnelle en 1876 ; depuis, ils étaient très liés. En la voyant un jour avec une pelisse de chez Worth, le peintre décida de l'immortaliser ainsi comme allégorie de l'automne. À sa mort, Méry (de son vrai nom Anne-Rose Louviot) légua le tableau à sa ville natale.

■ Nous sommes loin ici du portrait mondain en usage à cette époque qui voulait que le modèle se détachât en clair sur un fond sombre, que le visage fût réalisé en fins glacis* modelant doucement les traits. Ici éclate **la modernité** de Manet, qui, au lieu de se plier à une convention, exécute avant tout un geste plastique.

La zone la plus sombre est le manteau, brossé largement, et sur lequel se détache le noir de l'attache du manchon (contrairement aux autres impressionnistes* Manet ne proscrivait pas le noir de sa palette). En revanche le fond,

constitué d'un kimono japonais azuré brodé de chrysanthèmes vivement colorés, isole le personnage en refusant tout arrière-plan, et le met dans un espace indéfini qui est plus celui d'une construction intellectuelle que le décor de sa vie quotidienne : clin d'œil au connaisseur qui discernera le japonisme, l'allégorie* (le chrysanthème est la fleur automnale par excellence), et l'allusion à certains portraits féminins de la Renaissance entourant les visages d'un semis de fleurs (Pisanello, *Portrait d'une princesse d'Este*). C'est d'ailleurs sur ces fleurs que la touche* est le plus franchement impressionniste ; on remarque en outre qu'un repentir* a effacé les chrysanthèmes les plus proches du visage afin de mettre celui-ci en valeur. La tête est découverte, sans chapeau, ce que proscrivait le code social de l'époque pour une tenue d'extérieur : Manet n'a pas voulu saisir sur le vif une élégante dans une situation réaliste, et par là aussi il tire vers l'abstraction de l'allégorie : la blondeur vénitienne de la chevelure est aussi un indice de l'automne.

■ **Le visage**, très lumineux, met en valeur le teint laiteux de Méry ; on distingue cependant l'empâtement rose de la joue et les ombres franches sous le nez et les sourcils ; ces ombres, sans passage délicat vers la zone éclairée, peuvent paraître dures de près mais,

comme le remarquait Zola dès 1867, elle témoignent de l'acuité du regard de Manet : "L'impression première que produit une toile d'Édouard Manet est un peu dure. On n'est pas habitué à voir des traductions aussi simples et sincères de la réalité. Puis, je l'ai dit, il y a quelques raideurs élégantes qui surprennent. L'œil n'aperçoit d'abord que des teintes plaquées largement. Bientôt les objets se dessinent et se mettent à leur place ; au bout de quelques secondes, l'ensemble apparaît, vigoureux et solide." (*La Revue du xx^e siècle*).

■ Dans cette attitude **plaçant en premier le fait plastique au détriment du sujet** tout en inscrivant celui-ci dans un dialogue avec ses grands aînés, on a vu le départ de la modernité en art, notamment Georges Bataille dans sa monographie sur le peintre (1955) : "Ce qui compte, dans les toiles de Manet, n'est pas le sujet, ce qui compte est la vibration de la lumière. [...] L'intention d'un glissement où se perd le sens immédiat n'est pas la négligence du sujet, mais autre chose. [...] Le sujet des toiles de Manet est moins détruit que dépassé ; il est moins annulé au profit de la peinture nue qu'il n'est *transfiguré* dans la nudité de cette peinture. Manet inscrit un monde de recherches tendues dans la singularité des sujets."

Suggestions pédagogiques Dans toutes les disciplines

littéraires, ce tableau est capital pour l'histoire de l'art (réalisme, impressionnisme, portrait, naissance de la modernité cf. valise pédagogique) ; **en lettres**, avec les précautions signalées plus haut sur l'effacement du sujet, il peut être utilisé pour la figure de Méry Laurent, type de la grande courtisane fin de siècle, qui tient un peu de la Nana de Zola, de l'Odette Swann ou de M^{me} Verdurin de Proust ; après la mort de Manet, elle fut l'égérie de Mallarmé, et ce dernier lui consacra de nombreux textes.

H

Ld

Claude Monet

Paris, 1840 – Giverny, 1926

Soleil couchant à Étretat

1883 – Huile sur toile – H. 60 ; L. 73 cm



La rencontre de paysagistes (Boudin, Jongkind) pendant sa jeunesse au Havre, contribua à orienter la vocation du jeune Claude Monet. Dédaignant l'école des Beaux-Arts, il s'inscrivit à l'atelier de Gleyre où il rencontra Bazille, Renoir, Sisley. Ces jeunes peintres voulaient rompre avec l'académisme*, ils s'inspiraient de Courbet, mais désiraient peindre plus clair ; ils révéraient Manet qui venait de faire scandale avec son *Déjeuner sur l'herbe* (1863) ; Monet rivalisa d'ailleurs avec lui en empruntant le même sujet mais "peint dans la nature". Les futurs impressionnistes* se retrouvaient au café Guerbois, à la guinguette de la Grenouillère, à Chailly (près de Barbizon). Les toiles se vendaient mal, trop nouvelles ; c'était la misère pour Claude. La guerre de 1870 le chassa à Londres ; il y fit la connaissance de Durand-Ruel qui devint son marchand, et découvrit Turner et les paysagistes anglais. La première exposition rassemblant les œuvres du petit groupe eut lieu en 1874 ; y figurait la toile de Monet *Impression, soleil levant* ; on en tira, d'abord comme sobriquet, le mot "impressionniste". En 1876, Claude s'intéressa à la gare Saint-Lazare, qu'il peignit sous plusieurs aspects à travers plusieurs éclairages différents : c'était le début d'un travail de "séries" qui montre bien le but essentiel des impressionnistes, étudier les variations de la lumière. En 1883, il s'installa à Giverny (Eure) ; la période du succès allait venir ; il voyagea beaucoup, aménagea son jardin de centaines de fleurs, notamment de nymphéas, qu'il peindra inlassablement jusqu'à la fin de sa vie : ses dernières séries, après les *Meules* et les *Cathédrales de Rouen*. Avec les derniers *Nymphéas* qu'il peignit pour le musée de l'Orangerie (1918-1926), il arrivait aux marges de l'abstraction.

■ Ce paysage est une **marine** ; Monet adorait la mer ; "Je voudrais être toujours devant ou dessus la mer, et quand je mourrai, être enterré dans une bouée." (Pensée recueillie par F. Fels). Il fut exécuté par Monet en février 1883 ; il était venu à Étretat chercher des motifs pour une prochaine exposition chez Durand-Ruel. "Je compte faire une grande falaise d'Étretat, écrit-il à Alice Hoschedé, bien que ce soit terriblement audacieux de ma part de faire cela après Courbet qui l'a faite admirablement [1869, Paris, musée d'Orsay] mais je tâcherai de la faire autrement." Dans cette recherche, il va multiplier les essais (dont celui-ci), mais il ne réalisera pas la grande toile projetée. D'une certaine façon, cette quête préfigure les "séries" de *Meules* ou de *Cathédrales*.

■ Le point de vue choisi est la falaise d'Aval, à contre-jour, barrant les derniers feux du couchant ; sa masse compacte et sombre, vue frontalement, avance jusqu'au milieu de la toile et la ligne d'horizon est à la moitié verticale ; le tableau se trouve ainsi structuré en quatre quarts réguliers, ce qui est assez inhabituel. On pense plus à un

cadrage photographique qu'à une composition classique, même si l'on sait que différents croquis d'observation l'ont préparé. Toute hérissée de pointes, la falaise semble assez inquiétante, et les voiles des bateaux, hâtivement brossées, font penser à des récifs. Nulle vie autre que celle-ci.

■ Mais le sujet principal est sans doute moins la falaise elle-même que l'effet lumineux produit par ce contre-jour d'hiver sur elle ; et seule la **manière impressionniste*** pouvait rendre cet effet. La touche divisée, horizontale et large pour la mer, traduit le miroitement des vagues ; les reflets se forment à mesure qu'on s'éloigne du tableau ou qu'on diminue sa perception en clignant des yeux ; du rose vif est posé directement sur le vert de l'eau (contraste de couleurs complémentaires*), provoquant une légère vibration. Une autre touche, plus diluée, pour les nuages pleins de lumière orange ; un trait fin de cette couleur caresse l'aiguille et la fait ressortir. La falaise n'est pas noire comme on pourrait le croire de loin, mais striée de verts et de bleus sombres : les impressionnistes proscrivaient le noir de leur palette et étaient attentifs au jeu des ombres

colorées. Ce tableau n'est donc pas animé par une présence humaine mais par la vibration de la lumière, justifiant la remarque de Zola : "Il est un des seuls peintres qui sachent peindre l'eau, sans transparence niaise, sans reflets menteurs. Chez lui, l'eau est vivante, profonde, vraie surtout." (*Mon Salon*, 1868).

Suggestions pédagogiques

En lettres, on associera ce tableau aux écrits naturalistes de Zola ou de Maupassant : même attention à la lumière et aux couleurs dans leurs descriptions, même goût pour l'instantané, mêmes thèmes, et même combat (peintres et écrivains se sont soutenus). Maupassant a d'ailleurs vu Monet œuvrer à Étretat : "J'ai souvent suivi Claude Monet à la recherche d'impressions. Ce n'était plus un peintre, en vérité, mais un chasseur. Il allait, suivi d'enfants qui portaient ses toiles, cinq ou six toiles représentant le même sujet à des heures diverses et avec des effets différents. Il les prenait et les quittait tour à tour, suivant les changements du ciel. Et le peintre, en face du sujet, attendait, guettait le soleil et les ombres, cueillait en quelques coups de pinceau le rayon qui tombe ou le nuage qui passe, et, dédaigneux du faux et du convenu, les posait sur sa toile avec rapidité." (*La Vie d'un paysagiste*, 1886).

En histoire, penser à relier révolution industrielle, chemin de fer, villégiature et élargissement de l'espace : d'où d'autres lieux privilégiés pour les peintres, et spécialement pour les impressionnistes.

Émile Friant

Dieuze, 1863 – Paris, 1932

La Toussaint

1888 – Huile sur toile – H. 254 ; L. 334 cm



dépôt de l'État / musée d'Orsay, 1934

Né à Dieuze en Moselle, Émile Friant quitte très tôt sa terre natale pour gagner Nancy et fuir la Lorraine annexée. Il appartient à ce terreau fertile importé à Nancy après la guerre de 1870 et qui contribue activement à la naissance d'un noyau artistique provincial exceptionnel. De l'enseignement de Théodore Devilly, son maître lorrain, il retient le goût de la vérité, la référence à la nature, et la primauté du dessin sur la couleur. D'Alexandre Cabanel, peintre académique dont il fréquente l'atelier à Paris après 1874, il conserve le goût des compositions mythologiques savantes. Second prix de Rome en 1883 et prix spécial du Salon en 1889 pour *La Toussaint*, qui remporte un immense succès, le peintre eut à la fin du XIX^e siècle une audience nationale. Un peu oublié aujourd'hui, il a été remis à l'honneur au musée des beaux-arts de Nancy. Comme de nombreux artistes à la fin du XIX^e siècle, il découvre aussi "l'Orient" avec trois voyages en Afrique du Nord, de 1886 à 1892. Ses nombreux portraits peints ou gravés enchantent par leur finesse psychologique et nous font pénétrer dans le cadre de vie quotidien de nombreuses familles lorraines. Les bords de la Meurthe, le pont de Malzéville, la colline de la Foucotte, le cimetière de Préville où il est enterré, servent souvent de toile de fond à ses personnages.

I Un sujet nancéien.

L'artiste nous présente ici, devant le cimetière de Préville un jour de Toussaint, une grande famille lorraine avec ses rites du deuil, sa conception de la charité et les principes d'éducation qui en découlent. Contre le pilier de la porte du cimetière est assis le pauvre aveugle Auger, "que tout Nancy aimait et secourait" aux dires de Charles de Meixmoron, autre peintre lorrain. Les femmes qui s'avancent en grand deuil, le visage marqué d'une grave douleur sont précédées d'une petite fille qui tend la main pour faire l'aumône. Les contemporains pouvaient reconnaître dans cette frise grandeur nature où tous les âges sont représentés les membres de cette famille lorraine. Cette frise est une galerie de portraits comme le sera aussi dix ans plus tard *La Douleur*. De la petite fille au vieillard, les personnages sont liés l'un à l'autre par la pièce de monnaie, geste de charité, seul échange d'une classe sociale à l'autre.

I Les attitudes si variées et si vraies des personnages

traduisent des oppositions violentes : celle de la vie et de la mort avec la petite fille fraîche qui s'avance vers le vieillard dont le visage évoque une tête de mort ; celle d'une classe en marche, la bourgeoisie productrice de biens, opposée à la classe populaire en arrêt, représentée par le vieillard pauvre, assis qui n'attend plus rien, sauf la charité.

I Émile Friant a joué au maximum sur le contraste des masses sombres (les robes qui se confondent, la veste du vieillard) et claires (le bouquet, le cimetière), qui alternent et rythment le tableau. Le cadrage plus large que haut convient à la composition en frise. Il souligne le déplacement des personnages en portant l'attention sur le groupe qui avance de droite à gauche. La gravité imprègne les visages. La manière du peintre s'inspire d'effets propres à la photographie : l'artiste crée des plans d'une émouvante netteté et des fonds flous. On distingue entre les barreaux de la grille la procession des silhouettes recueillies qui remontent

le cimetière en sens inverse comme des ombres ; leur facture est très impressionniste comme celle du bouquet central. Émile Friant crée ici une puissante symphonie en noir et blanc à la croisée de l'impressionnisme*, de l'académisme* (traitement en glacis des visages), et du naturalisme* (par le thème tiré de la vie quotidienne).

Suggestions pédagogiques

En histoire, on pourra se reporter à la valise pédagogique *Les Trésors du Musée* qui propose une diapositive, un panneau photographique de l'œuvre et un exercice d'application.

En lettres, le parallèle avec le naturalisme de Zola et de Maupassant s'impose. Mais l'on pourrait aussi malicieusement évoquer la réception du tableau par Jacques Prévert enfant : "La peinture : c'était le Musée du Luxembourg puisqu'on habitait juste à côté. Il y avait une peinture que mon père aimait... Il y avait des choses qui étaient marrantes. Par exemple, il y avait un enterrement, *la Toussaint*, des gens qui apportaient des chrysanthèmes. Ils avaient des chapeaux hauts-de-forme. Moi, cela me faisait marrer." (R. Doisneau, *Jacques Prévert et ses amis photographes*, 1981, p. 53).

Victor Prouvé

Nancy, 1858 –

Sétif (Algérie), 1943

Les Voluptueux

1889 – Huile sur toile – H. 206 ; L. 399 cm



Artiste complet, marqué par le courant symboliste, Victor Prouvé travailla dans les domaines les plus divers tels que la peinture, la sculpture et la gravure mais aussi dans les arts appliqués (reliure, affiches, broderie). Élève des peintres Théodore Devilly et Alexandre Cabanel, il dirigea l'École des Beaux-Arts de Nancy pendant vingt ans et fut co-fondateur en 1901 avec Émile Gallé, de l'Alliance provinciale des Industries d'Art (plus connue sous le nom d'École de Nancy). Il en devint à son tour le directeur après la mort de ce dernier en 1904. Sa maîtrise admirable du nu et du portrait alliée à son sens de la forme dans l'espace fut mise au service de grandes compositions décoratives développées autour du thème de l'Âge d'or. On peut mentionner à ce sujet le décor automnal qui ornait autrefois le plafond du hall d'entrée de la maison Bergeret à Nancy ou le tableau *La Joie de vivre* actuellement dans notre musée. Doué d'une solide constitution, il peignit jusqu'à sa mort, avec la même régularité et la même conviction, des sujets qui traduisent sa foi dans les valeurs de la famille et du travail.

■ **Cette œuvre symboliste** grandiose et impressionnante inspirée de la *Divine Comédie* de Dante fut présentée au Salon la même année que la *Toussaint*, primée, d'Émile Friant et elle participa aussi à l'Exposition Universelle de Paris en 1900. Ce fut l'occasion pour le public de redécouvrir Dante Alighieri (déjà illustré par Eugène Delacroix en 1822, *La Barque de Dante*), et de se familiariser avec sa conception de l'au-delà.

■ **La Divine Comédie**, inspirée de l'*Énéide* composé par Virgile, raconte "le voyage" du poète florentin dans trois lieux successifs : L'Enfer, le Purgatoire, puis le Paradis. L'Enfer est constitué de neuf cercles emboîtés. Sept d'entre eux emprisonnent les damnés coupables de péchés capitaux.

À ces cercles, il faut en ajouter deux autres : le premier cercle, celui des limbes, et le tout dernier, celui où est puni le péché le plus grave, la trahison. Notre tableau représente le deuxième des neuf cercles de l'enfer, celui où souffrent les voluptueux.¹

■ Sur un très large format, happés dans un tourbillon sans fin, des corps abandonnés roulent à l'infini dans le cercle de l'enfer dont on n'échappe pas.²

La **douleur** ultime générée par le supplice du feu éternel répond par son paroxysme au **plaisir** sensuel extrême et funeste né des passions

terrestres. Ainsi les damnés "libérés de la pesanteur dans un espace mouvant sans repère"³, sont-ils punis par là où ils ont péché car, comme sous l'emprise du plaisir, les gestes des corps ravagés par l'indicible souffrance échappent à la raison.

■ Le thème de l'enfer développé sur le tableau est à mettre en relation avec **la Porte de l'Enfer d'Auguste Rodin**, prévue pour un musée des Arts décoratifs qui ne sera jamais construit. Les deux artistes travaillaient dans le même esprit ; proche d'A. Rodin, Prouvé milita pour que la création du monument dédié à Claude Gellée lui soit confiée.

■ Admirateur de P. P. Rubens, V. Prouvé a traduit à la manière du maître flamand le **volume des corps tournoyant** dans un chaos vertigineux, la consistance des chairs laiteuses lacérées et l'expression des visages dont l'épouvante est amplifiée par les raccourcis.

■ L'alternance des corps clairs et foncés rythme la ronde maudite. Eugène Delacroix aurait inspiré les **couleurs audacieuses** des chevelures-flammes qui se déroulent dans le brasier, des pieds incendiés qui se tordent de douleur et des corps violacés noyés dans la fumée.

Suggestions pédagogiques

En histoire, on peut expliquer aux élèves de lycée que le XIX^e siècle fut à la fois celui de la naissance de l'histoire comme science et celui de la redécouverte du Moyen-Âge. On pourra leur faire rechercher dans le musée toutes les "scènes médiévales" peintes à cette époque.

En italien, les professeurs pourront prendre appui sur un transparent reproduisant l'œuvre (à partir du catalogue du musée) étudiée en parallèle avec le texte de la *Divine Comédie*.

En lettres, on pourrait exploiter le thème éminemment symboliste de l'amour lié à la mort, de la sensualité morbide et pécheresse dont Baudelaire fut l'initiateur.

1 : "Et je compris enfin que c'est par ce supplice Que l'on punit là-bas le péché de la chair Qui nourrit l'appétit aux frais de la raison." L'Enfer, chant v

2 : "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Vous qui entrez, laissez toute espérance." L'Enfer, chant III

3 : catalogue *Regards*, collection du musée des Beaux-Arts, p. 178.

Paul Signac

Paris, 1863 – Paris, 1935

Le Démolisseur

1896-1899 – Huile sur toile – H. 250 ; L. 152 cm



dépôt du musée d'Orsay, 1998

Issu d'une famille aisée, Paul Signac put dès l'âge de dix-sept ans se consacrer entièrement à la peinture qu'il découvrit avec l'exposition de Claude Monet à Paris. Il osa solliciter les conseils du grand artiste qui eut sur lui une influence durable. La révélation de l'impressionnisme* prit un tour nouveau quand il rencontra Georges Seurat dont il découvrit en 1884 *la Baignade à Asnières* au Salon des Indépendants. Dès lors, le peintre restreignit sa palette à l'emploi de tons purs. La mort prématurée de son ami fit de Paul Signac l'héritier du divisionnisme et le prolongateur du mouvement. Il jeta les bases théoriques du néo-impressionnisme, * mouvement charnière qui relia les tendances les plus avancées du XIX^e siècle à l'art du XX^e siècle. Mais pour Paul Signac, le divisionnisme n'était pas une fin en soi ; en effet, jusqu'à la fin de sa vie, il se plaça dans une conception évolutive puisqu'il s'intéressa à tous les courants novateurs en matière d'art. Il fit de même dans son engagement politique aux côtés des anarchistes. Doué d'une grande vitalité, il se mêla avec ardeur au combat socialiste de son temps, en partagea les contestations et les espoirs d'harmonie, de liberté et de bonheur.

■ Pour traduire leur esprit de révolte contre l'autorité, **les artistes anarchistes utilisèrent un personnage-type**, une allégorie largement diffusée au travers des illustrations : c'est le Démolisseur. L'homme à la pioche (ou à la hache, à la faux, à la bêche) devint le symbole de l'action révolutionnaire. L'expression "coup de pioche" voire "coup de balai" était couramment employée dans les textes anarchistes.

■ **Paul Signac dénonce les villes tentaculaires nées de la Révolution industrielle** qui ont aggravé la condition ouvrière. La destruction de la coupole au second plan symbolise l'anéantissement de toutes les valeurs bourgeoises. Elle peut désigner l'Institut, la coupole des Invalides ou la Sorbonne. *Le Démolisseur* était destiné à décorer la Maison du peuple construite à Bruxelles par Victor Horta. Il faisait partie d'un cycle et devait être complété par deux autres toiles *Les Haleurs* et les *Constructeurs* qui ne virent jamais le jour. Notre tableau fut finalement exposé au Salon des

Indépendants en 1901 sous le titre *Panneau pour une maison du peuple*. Si les peintres impressionnistes ne furent pas des contestataires de l'ordre établi, les post-impressionnistes reprirent à leur compte la critique sociale des peintres Gustave Courbet, Jean François Millet et Henri Daumier. Proche du courant anarcho-communiste, Paul Signac correspondit longtemps avec leur chef de file Jean Grave (1854-1939), qui entretenait des relations étroites avec les autres peintres Camille Pissarro et Henri Edmond Cross dont notre musée possède *La Ferme matin*.

■ La recherche des divisionnistes fut différente de celle des impressionnistes* : à l'instant fugitif, ils opposaient la nature immuable et éternelle. Pour parvenir à cela, ils utilisèrent le procédé du **divisionnisme*** qui prolongeait les découvertes des impressionnistes. Les mélanges colorés sont bannis pour leur préférer des tons purs juxtaposés, de préférence complémentaires (rouge/vert ; bleu/orangé, violet/jaune). À distance, l'ensemble des touches forme un

mélange qui n'existe pas concrètement sur la toile. L'œil rétablit alors par illusion d'optique l'interpénétration des touches de couleur pure. Paul Signac a conjugué ce procédé découvert par le savant Chevreul avec celui des émotions nées des lignes de composition découvert par Charles Henry – les lignes montantes étaient gaies, celles qui descendaient inhibitrices et tristes. Ici, le geste montant de la pioche est à la hauteur des espoirs d'un futur heureux. Le peintre a pu s'inspirer d'un passage de l'œuvre *Les Aubes* du poète belge symboliste Émile Verhaeren : "Les vrais gaillards ce sont ceux-là qui d'un seul han broieront les tas de vieux espoirs et de pouvoirs défunts".

Suggestions pédagogiques

On se reportera à la valise pédagogique *Les Trésors du musée* pour approfondir l'approche du peintre avec la fiche qui analyse le *Port de La Rochelle*.

En histoire, on soulignera le lien avec les grands courants de la pensée socialiste au XIX^e siècle en faisant ressortir la spécificité de l'anarchisme (dans sa composante la moins violente) qui était de développer l'éducation populaire dans les Maisons du peuple, dont celle de la rue Drouin à Nancy, décorée par Victor Prouvé. On pourra mettre la création du tableau en relation avec la naissance de la deuxième Internationale en 1898 et celle de la journée du 1^{er} mai, consacrée à partir de 1890 aux revendications des travailleurs.

En physique, on pourra illustrer un cours sur l'optique et la diffraction de la lumière.

H

Ld

A

Othon Friesz

Le Havre, 1879 – Paris, 1949

Paysage de la Ciotat

1907 – Huile sur toile – H. 63 ; L. 79 cm



dépot du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle / Centre Georges Pompidou, 1998

Camarade d'enfance de Raoul Dufy, Othon Friesz fut aussi son condisciple à l'École des Beaux-Arts du Havre, puis à Paris, à l'atelier Bonnat. Après avoir subi l'influence des impressionnistes* Pissarro et Guillaumin, il découvrit le groupe des fauves au Salon des indépendants de 1905 et s'engagea dans cette voie nouvelle. Il partagea l'aventure du fauvisme jusqu'en 1907 aux côtés de Matisse d'abord, dans les ateliers installés au couvent des Oiseaux à Paris, puis lors d'un séjour dans le midi de la France. Il redécouvrit Cézanne lors de la rétrospective de 1907 au Salon d'automne et s'orienta ensuite vers des compositions plus solides où s'affirme son besoin d'équilibre et de méthode. Après la guerre de 1914, il s'orienta vers un retour à l'esprit classique.

■ Le tableau représente un **paysage méridional** avec sa crique bordée de calanques. Réalisé en atelier, il est **transcrit mentalement** et illustre bien l'affranchissement du peintre par rapport à la réalité observée. L'espace, construit par la couleur, sans perspective* linéaire ni ombre, est défini par l'alternance de lignes vertes horizontales et de courbes qui marquent la succession des plans. Le pinceau dessine, alerte et expressif, il rythme et structure la composition comme une véritable écriture, tout en introduisant la couleur. Tantôt l'artiste procède par touches* rapides, précises et chargées de matière, tantôt il effleure la toile avec des touches sèches, crayeuses, qui laissent apparaître le fond.

■ Présent sur l'ensemble de la surface, ce fond beige fait aussi bien ressortir les **valeurs*** claires (roses, verts, jaunes très pâles) que les valeurs les plus sombres (vert foncé, brun). Des rehauts* de blanc l'éclaircit formant un halo autour de l'arbre et le long de la ligne rose et sinieuse de l'horizon. En découvrant la lumière du midi, l'artiste trouve le pouvoir d'exalter les **couleurs*** : les oranges, les rouges et les jaunes semblent vibrer sous la chaleur dans un soleil provençal. Quant aux verts,

ils s'affirment dans le cerne de l'arbre, soulignant sa fonction végétale tout en rythmant l'espace de la composition. L'emploi de ces complémentaires (rouge/vert) apporte une forte dynamique à l'ensemble.

■ Ce paysage fait partie de la série des œuvres de la Ciotat alors que le **fauvisme** de Friesz est à son apogée. Au contact des fauves, le peintre adopte l'usage de la couleur pure, "moyen sauveur" pour restituer la lumière solaire et traduire l'intensité des émotions ressenties devant la nature. Fasciné par l'œuvre de Cézanne, Friesz s'oriente aussi vers un travail d'analyse et de synthèse qui le conduit ici à la limite de l'abstraction.

Héritier du néo-impressionnisme, de Van Gogh et de Gauguin, le fauvisme est le premier mouvement d'avant-garde du ^{xx}e siècle. Révélé au Salon d'automne de 1905, ce mouvement pictural groupe autour de Matisse une douzaine de peintres dont Dufy, Vlaminck, Derain, Marquet. La violence des tons colorés provoque le scandale ; le fauvisme affirme l'autonomie de la couleur pour la représentation de l'espace : emploi de couleurs pures, refus de la profondeur et des volumes, emportements de la touche qui permettent de traduire les

émotions du peintre. Conséquence de son caractère expérimental, ce mouvement d'une force fulgurante s'éteint vers 1908 mais ouvre le champ à des voies nouvelles.

Suggestions pédagogiques

En arts plastiques, on pourra comparer le tableau de Friesz avec celui de son contemporain Pechstein (voir fiche Pechstein) en mettant en parallèle les deux mouvements : leur rupture avec les codes de représentation traditionnelle, leur rapport avec la nature, les partis pris plastiques (même palette colorée, même libération de la touche, même importance de la ligne courbe et du cerne, même recherche d'effet vibratoire de la couleur). On pourra aussi faire remarquer aux élèves les liens existants avec le tableau de Monet, *Coucher de soleil à Etretat* : l'évocation de la nature, l'utilisation des complémentaires (rouge et vert) et l'utilisation de touches horizontales pour traduire l'eau. Des moyens comparables, mais une démarche différente pour les deux peintres.

En lettres, on peut inscrire ce tableau dans un parcours sur les avant-gardes du début du siècle, notamment celle soutenues par Apollinaire, qui disait dans *L'Intransigeant* du 6 avril 1910 : "À cette heure, M. Friesz, dégagé de l'impressionnisme, en a gardé un amour légitime et une science véritable de la lumière."

Max Pechstein

Zwickau, 1881 – Berlin, 1955

Paysage

1912 – Huile sur toile – H. 71 ; L. 80 cm



dépôt du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle / Centre Georges Pompidou, 1998

Peintre allemand, il étudia à l'École des arts décoratifs de Dresde, puis fut l'élève d'Otto Gussmann à l'École des Beaux-Arts, ce qui lui donna une formation académique dont ne bénéficièrent pas les autres membres du groupe "Die Brücke" qu'il rejoignit en 1906. Il devint l'un des investigateurs de l'expressionnisme allemand, mouvement issu d'influences diverses : Munch, Ensor, Van Gogh, Gauguin, les fauves français... Comme beaucoup d'autres expressionnistes, il pratiqua aussi la gravure sur bois. En 1910, à Berlin, avec Georges Tappert, il fonda la Nouvelle Sécession regroupant à la fois les membres de la "Brücke" et du "Blaue Reiter". En quête des espaces de vie primitive, Pechstein voyagea dans le Pacifique avant d'être mobilisé en 1916. Dans les années d'après-guerre, son expressionnisme se tempéra. Sa carrière fut entravée par l'arrivée du nazisme et il dut attendre 1945 pour retrouver son poste de professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin.

■ Dans ce tableau, quatre femmes aux corps charpentés sont représentées dans la nature. Ici, nus et paysage, unis par un même rouge éclatant, se fondent dans un seul motif. Ce **paysage** reflète le panthéisme qui animait le groupe de jeunes peintres de la "Brücke" lorsqu'ils peignaient ces corps nus s'égaillant dans la nature, au bord des étangs de Moritzburg près de Dresde.

■ Au premier plan, une femme fait corps avec l'arbre, le bras enroulé aux branches dans une longue spirale qui traverse la **composition** en diagonale. Cette dynamique de la courbe se poursuit dans les deux arbres aux branches torsadées de l'arrière-plan. Elle est reprise, sur la gauche, par l'ondulation des nuages. Trois niveaux, rouge, vert, bleu, s'étagent et se mêlent. La disposition circulaire des quatre femmes participe également au mouvement ondulatoire de l'ensemble. A l'exemple de Gauguin, dont Pechstein a vu les œuvres lors de

son séjour à Paris en 1907, l'artiste exprime ici sa quête de vie primitive où l'homme s'intègre harmonieusement dans la nature.

■ Un cerne vif et spontané dessine l'**arabesque des corps**, accentuant leur sensualité : une expérience acquise grâce à l'usage du croquis de modèles posant librement dans la nature. La schématisation extrême fait penser à l'usage que ces peintres font de la gravure sur bois.

■ Sous l'influence fauve, l'artiste utilise des **couleurs* pures** avec de forts contrastes de complémentaires : au rouge dominant s'oppose le vert qui ferme l'horizon.

La partie inférieure du tableau est animée par les couleurs chaudes tandis qu'un halo blanc détermine l'espace réservé aux personnages et les propulse au premier plan.

■ Le peintre adopte une **facture rapide**, brossant la toile tantôt par touches*, tantôt par larges aplats*, tout en jouant avec l'arabesque des contours : le cerne

bleu des nuages fait écho au tracé vert du feuillage des arbres.

■ Inspiré clairement des tableaux de Matisse (*La Joie de vivre*, *La Danse*), ce paysage s'inscrit aussi dans une revendication qui n'est pas seulement esthétique.

La liberté de la touche et la stridence des couleurs, le travail en plein air et le mouvement naturel deviennent porteurs

d'expression : ils incarnent la vie simple et originelle, la libération des corps face à une morale bourgeoise dans une société en crise à l'approche de la Première Guerre mondiale.

Suggestions pédagogiques
Dans les disciplines littéraires et artistiques, on pourrait faire remarquer à quel point le primitivisme hante les esprits avides de renouvellement au début du xx^e siècle : effacer les règles du conditionnement bourgeois, retrouver une verdure plus authentique et plus sauvage que ce soit dans l'art "nègre", mélanésien, slave... ou chez le petit enfant, est une posture qu'on voit tant en poésie (Cendrars), qu'en musique (Stravinsky) ou en peinture (fauvisme, expressionnisme, cubisme*).

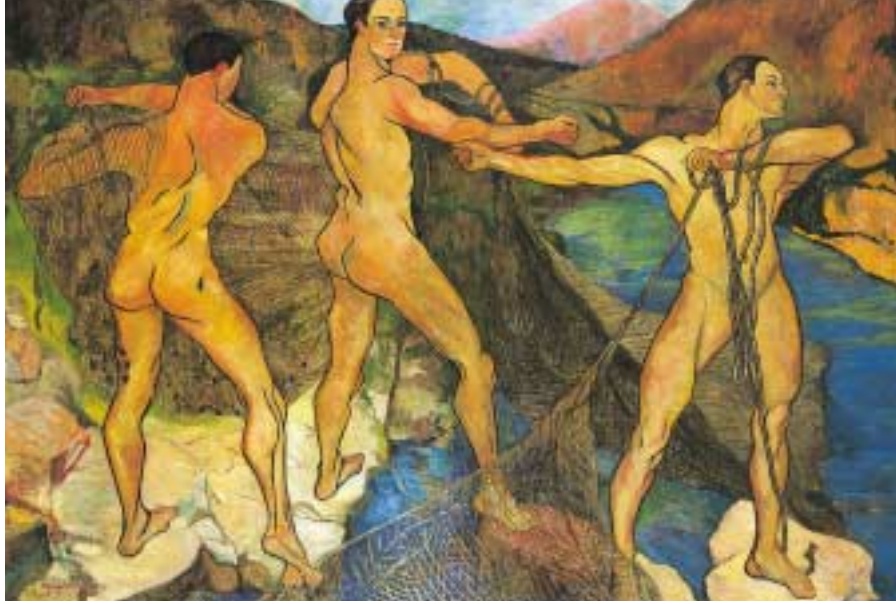
Suzanne Valadon

Bessines-sur-Gartempes

(Haute Vienne), 1865 – Paris, 1938

Le Lancement du filet

1914 – Huile sur toile – H. 201 ; L. 301 cm



dépôt du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle / Centre Georges Pompidou, 1998

Un halo de mystère entoure la petite enfance de Marie Clémentine, dite Suzanne, fille naturelle d'une lingère. Son œuvre et celle de son fils, Maurice Utrillo, autre artiste peintre, furent marquées par une sorte d'angoisse latente – une identité floue et la précarité des débuts peuvent l'expliquer. Suzanne Valadon manifeste très tôt des dispositions pour le croquis, mais deviendra d'abord couturière, trapéziste, puis le modèle de Puvion de Chavanne, de Renoir, de Degas, qui l'appelaient *la terrible Maria* et de Toulouse-Lautrec avant de pouvoir exprimer son talent. Lautrec l'encouragea à peindre. Elle produisit alors des paysages, des natures mortes et surtout des portraits au trait ferme, riches en couleurs, et sans concession pour le modèle. Elle fréquenta à Paris Max Jacob, P. Mac Orlan, A. Derain et G. Apollinaire, exposa au Salon d'Automne puis aux Indépendants à partir de 1909. Elle avait épousé en 1896 Paul Moussis ; elle devint en 1909 la compagne d'André Utter, l'ami de son fils, de vingt ans son cadet. La même année, elle posa pour Utter pour *Adam et Ève*, le premier tableau peint par une femme qui montrait un couple nu. Avant guerre, elle découvrit avec lui les paysages maritimes bretons et corses, puis l'épousa en 1914. Le couple et Maurice Utrillo menèrent une vie de bohème à Montmartre puis dans l'entre-deux guerres au château de Saint-Bernard au bord de la Saône dans l'Ain.

■ Suzanne Valadon prend le **prétexte du lancement d'un filet** par un pêcheur pour peindre son amant, jeune peintre, qu'elle épousera la même année.

Des croquis de paysages corses, découverts avec lui peu de temps auparavant, serviront de cadre au sujet. Suzanne était fascinée par l'étonnante et sauvage beauté de l'île. Montagnes ocre et rouges, torrent bleu et vert sont en harmonie avec le filet et les carnations ombrées.

■ Ancienne artiste de cirque, Suzanne était familière du contact physique avec les athlètes qu'elle côtoyait et touchait. Sur le trapèze elle avait vécu dans son corps la tension musculaire résultant du fragile équilibre maîtrisé. Ce qui était nouveau et provocant, c'est qu'un pinceau féminin puisse traduire en traits souples et sûrs le **corps masculin nu**, et renouveler ainsi un sujet académique jusque là réservé aux hommes : la toile renversait le concept du mâle actif et de la femme passive et dépeignait un homme objet du désir.

■ L'artiste a décomposé en trois temps le **mouvement de rotation du corps**. Le filet accompagne le geste et sert de prétexte à la mise en scène

du corps musclé et puissant, tendu dans l'effort, à la manière d'un discobole antique. L'appui sur le pied gauche des deux premières postures renforce le geste. Le cerne noir, facture spécifique du peintre, renouvelle le nu académique. Il délimite la silhouette dans l'espace et souligne les attaches puissantes des épaules, du cou, des omoplates. Les ombres ocre et vertes accentuent la torsion de la colonne vertébrale, la puissance des cuisses, la fermeté des muscles dorsaux et fessiers. L'étude du mouvement rappelle *La Danse* de Matisse ; le trait souple, maîtrisé, est un hommage vibrant à la jeunesse d'un corps masculin lisse, puissant, touché et aimé.

Suggestions pédagogiques

En histoire, on pourra faire remarquer que Suzanne Valadon symbolise la femme libérée, moderne, qui rompt avec les conventions bourgeoises en usage – par son mode de vie, car elle épouse un homme de vingt ans son cadet (seul le contraire était admis) ; par ses occupations professionnelles choquantes pour l'époque (artiste de cirque et modèle professionnelle) ; par les thèmes abordés dans sa peinture

(le nu masculin ou féminin), sujets osés pour une femme.

En arts plastiques, on pourrait inscrire ce tableau dans une étude de la représentation du mouvement, de Muybridge à Duchamp. En effet, représenter le mouvement dans sa continuité avait déjà été effectué, par un photographe américain Eadweard Muybridge (1830-1904), qui en 1878, photographiait le galop d'un cheval grâce à 24 appareils se déclenchant à mesure que l'animal avançait. Ses travaux furent vite connus en France, influençant peintres et chercheurs. Étienne Jules Marey (1830-1904) passa à l'étape suivante en inventant, en 1882, le fusil chronophotographique : les mouvements successifs étaient enregistrés sur une même plaque et non plus sur des images différentes. Voulant exalter la vitesse emblématique du monde moderne, les peintres futuristes italiens, comme Giacomo Balla (1871-1958), s'inspirèrent de ce procédé pour peindre sur une même toile les mouvements d'un chien en laisse (1912) ou d'une petite fille courant sur le balcon (1912). Marcel Duchamp (1887-1968), avec ses *Nu(s) descendant un escalier* (1911 à 1912), rend le mouvement de façon encore plus abstraite : "J'ai renoncé complètement à l'apparence naturaliste d'un nu, gardant seulement les lignes abstraites de quelque vingt différentes positions statiques dans l'action successive de la descente". Suzanne Valadon, elle, semble moins chercher à figurer la continuité d'un mouvement qu'à figer dans son admiration trois positions d'une anatomie qu'elle ne voudrait surtout pas abstraire ; ce qui pourrait donner des pistes d'activités en **biologie** et en **éducation physique**.

Amédéo Modigliani

Livourne, 1884 – Paris, 1920

La Femme blonde (Portrait de Germaine Surville)

1918 – Huile sur toile – H. 54 ; L. 43,5 cm



Peintre italien, formé à Florence et à Venise, Modigliani arriva à Paris en 1906, nanti d'une solide culture des maîtres italiens. Il s'installa à Montmartre et fit la connaissance du groupe du Bateau-Lavoir où Picasso régnait en maître. Sa rencontre avec Brancusi, dans son atelier de Montparnasse, en 1909, fut déterminante : il se consacra à la sculpture jusqu'en 1913. Sous l'influence conjuguée de l'"art nègre" et du primitivisme, il définit l'image de la femme éternelle, déifiée, et créa son propre style, très graphique, où la ligne est privilégiée. Pourtant, dit-il : "Pour peindre, j'ai besoin d'un être vivant, de le voir devant moi." En marge de tous les mouvements, Modigliani créa une œuvre personnelle et originale.

La mort prématurée de l'artiste, rongé par l'alcool et la maladie, le fit entrer dans la légende des peintres maudits.

empreinte d'une certaine mélancolie.

Le peintre avait une prédilection pour les modèles à l'ovale allongé et aux longs cous étirés, ce qui n'est pas le cas ici ; mais il a su rapprocher Madeleine de son idéal féminin tout en lui conservant son individualité, grâce à une schématisation et une idéalisation venues de l'art archaïque et de l'art "nègre".

■ Ce tableau, de facture rapide, appartient à une série de trois portraits de Germaine Surville, peints à Nice durant l'été 1918. ■ **Le tableau.** Ici, la **ligne courbe** domine et accentue les volumes sphériques du personnage : les formes pleines du visage surmontent la masse cylindrique du cou et des épaules arrondies. Le jeu des courbes se poursuit dans les traits du visage : l'arc des sourcils, l'arête incurvée du nez, l'empreinte du menton, la ligne sinuieuse des lèvres ; il met l'accent sur la douceur et la rondeur de la femme. La boucle d'oreille toute ronde confirme ce jeu de courbes et permet de creuser l'espace entre le modèle et le mur. L'expérience de la sculpture a permis au peintre d'acquiescer un **trait pur** et spontané avec lequel il dessine tout d'abord l'ovale du visage et le buste de son modèle. Cette ligne-pourtour encore visible à certains endroits de la toile l'emporte sur la touche et la couleur et restitue d'un seul jet les volumes pleins.

Le fond, brossé à larges touches, s'oppose à la facture lisse et satinée du visage et du cou et en rehausse

le teint de porcelaine. Cette mise en valeur est accentuée par le cerne gris autour du personnage et par la surface brune de la chaise. L'espace du fond, traduit par des plans échelonnés en profondeur qui sont définis par le dossier de la chaise et l'angle de la pièce, permet de rabattre la figure à la surface de la toile. La gamme de **couleurs** chaudes est sobre : ocre, brun et noir. Seule note tonique, le rouge illumine les lèvres et colore les joues.

■ **Le peintre et son modèle.** Le modèle, femme du peintre Léopold Surville, pose seule, sur un fond d'intérieur, comme a choisi de le faire Modigliani dans la plupart de ses tableaux. L'expression rêveuse, un peu triste du modèle est due à l'absence apparente de regard : il se veut à la fois tourné vers le monde extérieur mais aussi regard intérieur, enclin à la méditation, ce qui expliquerait la différence de couleur des deux yeux. Le peintre restitue ici avec une grande économie de moyens, les traits essentiels du caractère de son modèle dont l'attitude pleine de grâce et d'élégance paraît

Suggestions pédagogiques

En arts plastiques, on pourra faire remarquer aux élèves le travail de Modigliani sur l'ellipse avec des courbes visibles (ovale du visage, courbure de l'épaule...) et des courbes suggérées (empreinte du menton, de l'orbite...). On pourra ensuite leur proposer de faire un croquis de ce portrait en utilisant au moins dix courbes visibles ou suggérées.

En lettres, il serait intéressant de le rapprocher des autres peintres de l'École de Paris (Lipchitz, Zadkine, Fajita, Juan Gris... bien représentés au musée), ces artistes étrangers, fascinés par la capitale, qui peuplaient les lieux mythiques de Montparnasse au début du XX^e siècle et que chantèrent Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Francis Carco... Un roman de Dan Franck, *Nu couché*, éd. du Seuil, 1998, évoque bien ce milieu.

Juan Gris

Madrid, 1887 – Boulogne-sur-Seine, 1927



Le Dé

1922 – Huile sur toile – H. 60 ; L. 36 cm

dépôt du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
Centre Georges Pompidou, 1998

Peintre espagnol, Victoriano Gonzales dit Juan Gris abandonna des études scientifiques pour apprendre la peinture ; mais le climat rétrograde de Madrid le poussa vers Paris en 1906 et il s'installa près de son compatriote Pablo Picasso dans un atelier du Bateau Lavoir. Pour gagner sa vie, il dut collaborer à des magazines satiriques et ne se consacra pleinement à la peinture qu'à partir de 1911. Proche des poètes d'avant-garde comme Apollinaire, Max Jacob, et surtout Pierre Reverdy dont il illustra quelques recueils, il se résolut à suivre la voie ouverte par Braque et Picasso, le cubisme*, dont il explora toutes les possibilités de 1912 à sa mort, tout en élaborant une esthétique personnelle. Principalement peintre de nature morte, il décomposa d'abord l'objet de façon analytique pour arriver très vite à une méthode plus synthétique, réduisant les objets à leurs attributs essentiels. Mort prématurément, Juan Gris reste l'artiste le plus fervent de cette étonnante aventure plastique qu'à été le cubisme.

■ Dans ce tableau, les objets sont identifiables et font partie d'un **répertoire de formes utilisées par les cubistes** : un compotier, un verre, un dé, une pipe, un paquet de tabac, un journal posés sur une table recouverte d'une nappe. La composition est basée sur l'agencement des formes dans un espace frontal. La nature morte s'organise autour d'un axe vertical et se regroupe au centre du tableau. Tous les éléments sont placés sur un même plan avec le désir manifeste d'éliminer la perspective : la superposition des objets évite la représentation traditionnelle de l'échelonnement en profondeur. La table, réduite à une surface colorée est identifiable par l'ondulation de la nappe parallèle au plan de la toile. L'artiste présente l'objet sous différents angles. La partie supérieure du compotier et du verre, rabattue vers l'avant offre une vue en plongée qui devrait cacher leurs pieds, pourtant visibles ici.

■ Les recherches de Juan Gris l'amènent à **déjouer les lois de la géométrie** : dislocation de l'objet, renversement des plans, points de vue différents.

Le dé rentre dans cette logique : la face cachée avec un seul point visible est présente mais décalée. Seul objet dessiné en perspective linéaire*, il est le pôle de cette nature morte, attirant le regard par ce jeu d'inversion de la couleur des pois suivant qu'ils se trouvent dans l'ombre ou la lumière. Au jeu de lignes parallèles visible dans l'ordonnance des obliques et des horizontales, s'ajoute celui des correspondances de formes : celles des ovales (coupes et pieds du compotier et du verre) et des formes circulaires (le fruit du compotier et l'ombre dans le verre ; l'embouchure de la pipe qui fait écho aux points du dé). Certains plans possèdent leurs propres graphismes dessinés par l'artiste (le titre de journal, le paquet de tabac), faisant l'effet de papiers collés. Les contours nets et rigoureux, tantôt clairs, tantôt foncés, où se confondent les ombres portées soulignent les éléments de la nature morte, accentuant les notions d'équilibre et de solidité. L'introduction des courbes apporte à la fois souplesse et douceur à la composition.

■ Le pinceau couvre la toile de larges aplats* opaques avec une

palette limitée chère aux cubistes : une gamme subtile de gris colorés avec des camaïeux de verts, de bruns et beiges qui s'entremêlent. Seule note un peu contrastée, le blanc rythme l'ensemble suivant une direction verticale. Cette œuvre s'inscrit dans la dernière manière du peintre, celle où renonçant aux couleurs vives, il revient à une schématisation sensible et harmonieuse, explorant jusqu'à sa mort le langage cubiste qui a toujours été le sien.

Suggestions pédagogiques

En arts plastiques, on peut comparer la nature morte de Juan Gris avec celle de Marcoussis, *La Tranche de pastèque*, peinte à la même époque et mettre en évidence la **démarche commune** aux deux peintres : l'aspect ludique et libre de leurs tableaux, l'ambiguïté par rapport aux plans (superposition, écrasement, décalage), l'alternance des couleurs, le jeu des ombres et des lumières (exemple : tout comme *Le Dé* de Juan Gris, le verre est peint en sombre sur fond clair). On peut aussi faire remarquer les **différences** :

- la notion de paysage chez Marcoussis et la correspondance des couleurs (bleu = eau, vert = végétal) ;
- la rigueur géométrique chez Gris qui pourrait être exploitée particulièrement **en mathématiques**.

Tsuguharu Foujita, dit Léonard Foujita

Tokyo, 1886 – Zurich, 1968

Mon intérieur, nature morte à l'accordéon

1922 – Huile sur toile – H. 130 ; L. 97 cm



dépôt du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
Centre Georges Pompidou, 1998

Après une formation à l'École des Beaux-Arts de Tokyo, Tsuguharu Foujita, attiré par l'Occident, arriva à Paris en 1913 et se mêla à la bohème de Montparnasse dont il devint vite une figure emblématique. Ce milieu cosmopolite qu'on nomme École de Paris drainait des artistes aussi différents par leurs origines que par leur esthétique : le Russe Zadkine, l'Italien Modigliani, le Lituanien Lipchitz, le Bulgare Pascin entre autres formaient une colonie pittoresque et féconde. Sans renier ses origines, Foujita s'y intégra facilement ; il aimait les bals populaires, les fêtes foraines, la "naïveté" du Douanier Rousseau plus que le cubisme de Picasso. Le succès vint dès 1917 ; on appréciait son univers poétique, sa manière déliée et raffinée. Il voyagea beaucoup, retourna dans son pays pendant la guerre et revint se fixer définitivement en France en 1949 ; c'est à sa conversion au catholicisme en 1959 qu'il choisit son prénom Léonard en hommage à Vinci. A Reims il décora à fresque la chapelle Notre-Dame-de-la-Paix.

I Le tableau est une **nature morte sur laquelle on peut s'interroger**. Il présente l'univers familial du peintre par une sorte d'exposition des objets qui lui sont chers, disposés sur un buffet appuyé à un mur et recouvert d'une nappe comme sur un autel ; d'où le titre, *Mon intérieur*.

L'accordéon, noir, fermé, debout, trône au centre et semble organiser la répartition des autres objets autour de lui selon un axe de symétrie fort visible ; Foujita évoque ainsi son amour des bals musettes si représentatifs de la France populaire. De part et d'autre, deux chiens en céramique du Staffordshire font un pont entre l'Orient et l'Occident : la fabrication est anglaise mais l'inspiration est extrême-orientale (un peu comme la théière, européenne mais qui contient un breuvage oriental). À droite et à gauche, deux objets renvoient à la tradition de la nature morte : la bouteille en verre rappelle les prouesses des peintres hollandais qui représentaient si souvent des récipients translucides et la lampe à essence est un écho des bougies si fréquentes dans les vanités du XVII^e siècle. La culture européenne

est connotée aussi par la boîte à ouvrage dont le couvercle représente un(e) saint(e) en adoration et par l'édition enfantine des *Fables de La Fontaine* : culture, mais toujours populaire, avec un grain d'humour. La boîte est ouverte et laisse échapper boutons, dé et fil ; est-ce afin de nous dire le goût du peintre pour la couture, lui qui aimait se confectionner d'étonnantes robes grâce auxquelles il soignait son image, son "look", avec sa frange et ses lunettes rondes, dans les soirées parisiennes ? Mais le vrai Japon est bien présent quoique discret, enfoui comme un souvenir d'enfance : coincé entre l'accordéon et le chien roux, un couple de poupées japonaises nous regarde, surgi du passé. Car le temps est là, qui pourrait assimiler l'œuvre à une **vanité** : la reproduction d'une image populaire représentant le cours de la vie surmonte l'ensemble, accrochée au mur où est fixé un éphéméride, actualisation du sablier des anciens "Memento mori" (il indique le 15 août, jour de l'Assomption de la Vierge). Et la cible rouge, placée dans le

prolongement de l'axe du déclin de l'âge (sur la gravure), suggère autant la cible ultime de la vie que la fête foraine.

Nature morte ? certes, mais c'est aussi une méditation sur le cours du temps, où le peintre écartelé entre deux cultures se dévoile à demi ; c'est presque un autoportrait, ce que *Mon intérieur* pourrait tout aussi bien signifier.

I Le traitement renvoie à la **double culture du peintre** : la tradition de la peinture à l'huile occidentale est acclimatée à une sensibilité asiatique ; un travail des sous-couches donne un effet de laque ou de papier vieil ivoire, au mur ; les formes sont soulignées par un mince contour, très délié, à la plume ; les ombres (curieusement de part et d'autre des objets) semblent appliquées au chiffon, formant un halo adouci ; le cadre de la gravure a été doré. La perspective, qui place les objets en plongée mais comme en apesanteur, n'est pas uniforme : celle de la boîte s'orientalise en refusant le rétrécissement ; elle contraste avec celle de la nappe rouge qui, au contraire, l'exagère, avec son point de fuite arrivant juste sur le sablier situé au sommet de la pyramide des âges ; le peintre, alors dans la pleine maturité de ses 36 ans, pouvait-il dire plus élégamment son inquiétude de la fuite du temps ?

Suggestions pédagogiques

En arts plastiques comme en français, ce tableau peut inciter à travailler sur l'image de soi reflétée par les objets qui nous sont chers et nous définissent le mieux.

Étienne Cournault

Malzéville, 1891 – Paris, 1948



Pipe d'eau douce

1927 – Miroir peint et papier collé – H. 139,9 ; L. 64 cm

Étienne Cournault a grandi dans un milieu cultivé, ouvert à l'industrie d'art de l'École de Nancy, mais aussi aux rêves de l'Orient puisqu'il fréquenta jeune, à Malzéville (banlieue de Nancy), une maison d'inspiration mauresque, *La Douera*, construite par son grand-père Charles Cournault. Celui-ci, lié à Eugène Delacroix, lui donna le goût du bel objet d'art unique. Les ornements multicolores des murs et plafonds de *la Douera* inspirèrent Étienne Cournault, formé à l'École des Beaux-Arts de Nancy, et l'incitèrent à diversifier sa production. Elle se déploie dans la gravure, le monotype*, le miroir peint dans des formes diverses : sphère, boîte, panneau mural, et les plaques levées en verre montées sur des socles. Notre musée en possède une riche collection. Très ouvert à l'art contemporain de son temps, Étienne Cournault s'installa en 1921 dans un atelier de la rue Fontaine à Paris et s'intéressa dès lors à l'art du verre, tradition populaire d'Alsace et de Lorraine qu'il revisita à la manière cubiste. Le collectionneur et couturier Jacques Doucet fut séduit par ses miroirs peints et lui fit quelques commandes, mais il disparut trop tôt (1929), et dès lors Étienne Cournault qui ne cherchait pas la notoriété, retourna vivre et créer à Malzéville qu'il ne quitta plus après 1938.

■ Exposée dans son cadre d'origine, *Pipe d'eau douce*, œuvre exceptionnelle par sa taille, fut produite dans une **période faste de l'artiste** puisque sa création précède de peu l'exposition couronnée de succès de ses miroirs peints, à la galerie Vavin Raspail à Paris. L'objet fut présenté comme étant "une grande glace peinte et papiers collés au centre d'un miroir à tain vif."

■ Le thème d'inspiration est à mettre en relation avec **l'exposition coloniale de Vincennes** (1927-1931), sous la direction du maréchal Lyautey (né à Nancy), qui venait tout juste de "pacifier" le Maroc. Dans cette œuvre, Étienne Cournault a su conjuguer rêve et réalité d'un Orient fraîchement conquis. Cette fascination pour l'Orient semble ancrée dans la terre lorraine. En effet, au prestige de Lyautey, il faut ajouter l'influence

de la correspondance avec un autre artiste, Jacques Majorelle (peintre et fils de l'ébéniste Louis Majorelle), qui partit au début des années 1920 découvrir le grand sud marocain.

■ La figure longiligne de cette **fumeuse orientale de narguilé** est peinte à l'envers d'un miroir dont le tain a été partiellement ôté. Le grattage noir du tain suggère un voile transparent qui amplifie la silhouette, l'enveloppe de mystère et fait chanter les couleurs éclatantes du costume composé d'amples vêtements superposés : pantalon, tunique fendue, blouse à manches évasées et masque peint sur deux yeux envoûtants. Ceux-ci, préalablement découpés dans un magazine, furent collés dans les ouvertures du masque. Il tranche sur le teint blanc d'un visage jamais exposé au soleil, suggéré par l'arête du nez et le point rouge de la bouche.

■ **Adepte de la modernité**, l'artiste utilise un champ de procédés divers, hérités du cubisme synthétique pour animer cette figure orientale. Il décompose les formes, les simplifie et donne un rythme par le jeu des obliques et de l'arabesque de la pipe qui répond à l'alternance des rouges, des verts, et des beiges posés en aplat. Seules les mains fines aux curieuses ombres portées noires – unique exemple du tableau – rompent ainsi la verticalité du personnage. Les bracelets aux pieds et aux poignets ainsi que la ville arabe ocre et blanche qui s'inscrit à droite du visage au sein de la silhouette, achèvent le tableau de cet Orient de rêve.

Suggestions pédagogiques

En histoire, on pourrait en classe de quatrième et en première, associer dans une visite du département du musée consacré au xx^e siècle, deux autres œuvres qui se répondent car elles témoignent des regards croisés de l'Orient et de l'Occident. Il s'agit du *Souk des tapis* de Jacques Majorelle et de *Mon intérieur, nature morte à l'accordéon* de Foujita.

Jean Lurçat

Bruyères, 1892 – Saint Paul de Vence, 1966

Les Voiles

1931 – Huile sur toile – H. 81 ; L. 100 cm



Après de brèves études à la faculté de médecine de Nancy, Jean Lurçat fit la connaissance de Victor Prouvé qui devint son professeur ; puis il poursuivit sa formation à Paris, notamment en gravure. Il découvrit en 1920 les peintres expressionnistes allemands lors d'un voyage à Berlin et à Munich. Un peu plus tard, c'est la rencontre avec les surréalistes. Ce mouvement imprégna profondément son œuvre et il fit partager son enthousiasme aux Nancéiens en participant au comité Nancy-Paris, qui regroupait la génération issue de l'École de Nancy et dont le but était de faire connaître aux Nancéiens la fécondité des avant-gardes d'après guerre. Aussi Lurçat exposa-t-il, en 1926, toiles et gouaches dans les Galeries Poirel aux côtés d'œuvres de Jean Arp, de Giorgio de Chirico, de Max Ernst, de Juan Miro et de Man Ray. Deux voyages en Méditerranée infléchirent son inspiration : son univers se dépouille et se théâtralise. Après un premier essai de tapisserie en basse-lisse en 1933, il découvrit en 1937 *l'Apocalypse d'Angers* (la plus grande tapisserie du monde tissée au ^{xv}^e siècle par Nicolas Bataille) et décida de se consacrer à cet art qui le rendit célèbre. Installé à Aubusson, il redonna une impulsion à cet art alors en déclin en renouvelant les thèmes d'inspiration, la facture et les couleurs. Cette même ville conserve son *Chant du Monde*, tapisserie de 10 pièces, exécutée entre 1956 et 1965, qui fait appel au symbolisme cosmique. On retrouve aussi celui-ci dans *La Lutte du Savoir contre l'Ignorance*, commandée en 1958 par l'Université de Nancy II, que le musée des beaux-arts accueille depuis l'été 2002.

■ **Le thème des voiles peintes** dans la baie d'Arcachon fut l'occasion pour Jean Lurçat de décliner les multiples facettes du milieu marin : rochers, grève ou mer étale, comme c'est le cas sur notre tableau, mais aussi tempête qui fait claquer voiles et cordages dans une autre huile de la même année, conservée à Saint-Paul-de-Vence.

■ Tout l'intérêt de la toile réside dans la dualité de sa **transcription de la nature**. L'artiste en joue avec peu d'éléments signifiants : mâts, cordages, pieux, qui signalent les "ruches à huîtres" sous l'eau (expression propre à la baie d'Arcachon), et voiles ; il les transpose et recompose en un nouveau langage. Les grandes perches horizontales transforment le grément accroché aux mâts en rideaux de théâtre, la mer devient plancher de scène et l'œil du spectateur est conduit par l'effet de perspective* vers ce curieux soleil rond qui descend sur l'horizon, thème récurrent chez

Lurçat. Le spectacle s'anime avec le vol en piqué des cormorans-nuages qui fendent le ciel à l'oblique, tels des traits. Le tout est réchauffé par le jeu des couleurs* complémentaires, vert et rose, qui ferment la mer étale.

■ Que signifie pour Jean Lurçat cette synthèse entre voiliers, parc à huîtres, et scène théâtrale qui se projette vers l'infini ? Il est difficile de décrypter le langage codé du **surréalisme**, puisqu'il est transcription d'un univers intime, issu de l'inconscient, et qu'il doit faire jaillir, chez le spectateur, l'étincelle qui le mettra en contact avec la surréalité, cette façon anti-cartésienne d'appréhender le monde. On ne peut donc que renvoyer le spectateur à sa propre perception de cette vision onirique, qui fait voir le ciel comme une menace (les nuages) et un espoir d'infini (le soleil en point de fuite). Pour André Breton, le fondateur du surréalisme, le tableau est une fenêtre qui s'ouvre sur l'inconscient. "Il m'est impossible

de considérer le tableau autrement qu'une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne, autrement dit si, d'où je suis, *la vue est belle*". La peinture devient alors un langage concret, ouvert sur le rêve, un retentissement du psychisme sur le physique, ce qui fait remonter en surface des images profondément enfouies. Jean Lurçat souhaitait toucher tous les publics, du plus populaire au plus cultivé. Dans ce tableau il n'est qu'au début de ses recherches. Celles-ci iront dans le sens d'un symbolisme toujours plus marqué dans la tapisserie, en s'affranchissant peu à peu de l'objet. Mais son inspiration en temps que lissier sera plus largement humaniste.

Suggestions pédagogiques

En lettres et en arts plastiques, ce tableau est l'occasion d'aborder le surréalisme, mouvement qui lia si intimement l'œuvre picturale à l'œuvre littéraire, dans la mesure où la recherche surréaliste était moins une recherche purement esthétique qu'une entreprise de libération complète de l'homme ; ainsi les surréalistes travaillaient souvent en commun. Ce compagnonnage se poursuivit même après l'éclatement du mouvement dû à la guerre puisque l'une des tapisseries les plus célèbres de Lurçat est celle qu'il composa sur le poème de Résistance, "Liberté" de Paul Eluard.

Lucian Freud

Berlin, 1922



Portrait du docteur Le Masle

1946 – Huile sur contreplaqué – H. 25 ; L. 15 cm

dépôt du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
Centre Georges Pompidou, 1998

Né à Berlin et petit-fils de Sigmund Freud, Lucian Freud quitta l'Allemagne pour l'Angleterre avec sa famille en 1933, au moment de la montée du nazisme. Il y poursuit ses études artistiques puis voyagea de 1946 à 1947. Ami du peintre Francis Bacon, Lucian Freud s'attacha lui aussi au visage et au corps humain, avec le souci de scruter et de saisir son sujet. "Je voudrais, dit-il, que mes portraits ne soient pas comme les gens, mais qu'ils soient les gens, qu'ils ne ressemblent pas seulement au modèle, mais qu'ils soient le modèle". Ses œuvres, empreintes d'abord d'expressionnisme, évoluèrent ensuite vers un réalisme exacerbé, dans une quête incessante d'individualisation et dans un style propre aux grands classiques. Lucian Freud vit et travaille à Londres.

■ Lucian Freud présente le docteur Le Masle dans **la tradition des portraits de la Renaissance** : le format est petit, le modèle se découpe sur un fond monochrome vert où se devine ici comme une amorce de paysage : une ondulation délimite terre et ciel, et contourne les cheveux du personnage pour l'intégrer à ce fond.

■ **L'homme est seul, face au spectateur**, cadré serré dans la partie inférieure de la toile : le peintre libère un grand espace au-dessus de lui, accentuant l'étrange impression de solitude qui se dégage de l'ensemble. L'artiste, fervent admirateur d'Ingres, utilise des moyens délibérément traditionnels et construit un portrait d'une intense réalité : le trait est sûr, précis, épuré, dans cette représentation sans fioriture au service du dessin. La lumière multidirectionnelle offre de saisissants contrastes* d'intensité : une des sources

lumineuses, dirigée en contre-plongée, éclaire le menton, les joues, se reporte autour du visage et se réverbère dans la chemise. Les cheveux sont éclairés par l'arrière et les oreilles, dans l'ombre, semblent transparentes. Ces effets d'éclairage exploités dans les studios de photographie participent à la mise en scène et à l'aspect théâtral et dramatisé du sujet, ils créent un climat oppressant. Situés dans une zone sombre, les yeux fixent intensément et troublent le spectateur : le regard est insistant voire halluciné.

■ L'artiste affirme dans ce portrait la volonté de fouiller, de **capter son modèle** de manière encore plus objective qu'une photographie. Explorant ses sujets au-delà d'eux-mêmes, il réussit à créer à travers ses toiles un singulier rapport d'intimité. Ce portrait s'inscrit dans la série de petites toiles peintes dans les années d'après-guerre à Paris. D'une précision extrême, voire obsessionnelle, elles sont toutes

réalisées dans la tradition de Clouet et de Corneille de Lyon. Ce tableau est une commande faite par le modèle, le docteur Le Masle, collectionneur et ami de nombreux peintres. Freud n'admettait dans son atelier que des proches ou des individus dont il connaissait les motivations profondes. Au-delà du portrait, le peintre nous propose une réflexion et une interrogation sur l'homme en général face à son existence.

Suggestions pédagogiques

En arts plastiques, on peut mettre en parallèle ce portrait avec la série des quatre tableaux peints par Corneille de Lyon (1^{er} étage) :

- même choix de support (bois),
- format très proche, même cadrage,
- fond vert commun ayant un lien avec le paysage,
- volonté commune d'une technique précise,
- même souci d'objectivité.

Pablo Picasso

Malaga, 1881 – Mougins, 1973



Homme et femme

1971 – Huile sur toile – H. 116 ; L. 88,5 cm

dépot de l'État / musée Picasso, 1992

“A partir de Picasso, les murs s’écroulent.” (Paul Eluard) ; qu’on en juge : extraordinaire précocité, débuts fulgurants, formation académique accélérée à Barcelone, émancipation par la fréquentation de l’avant-garde artistique, d’abord à Barcelone puis à Paris, dès 1900 ; installation à Montmartre, au Bateau-Lavoir (misérable ensemble d’ateliers d’artistes) ; rencontre avec des poètes (Max Jacob, Guillaume Apollinaire...) ; périodes bleue (longues figures émaciées en teintes froides, vers 1901-1905) puis rose (retour à l’optimisme à travers des teintes chaudes privilégiant le monde des saltimbanques, vers 1905-1906) ; naissance du cubisme* à la suite du travail sur *Les Femmes d’Alger* (1907) et de la rencontre de Braque ; premiers collages et assemblages en 1912 ; participation aux Ballets-Russes (*Parade*, 1917) par l’entremise de Cocteau ; retour à un néoclassicisme “ingresque” ; inspiration surréaliste dans les années vingt ; engagement politique dès l’avant-guerre (*Guernica*, 1937) mais surtout après, avec l’entrée au parti communiste en 1944 ; installation dans le Midi et intérêt pour la céramique ; confrontation avec les grands aînés (Delacroix, Manet, Velasquez...) et production ininterrompue jusqu’à la fin.

■ Le tableau est daté, au dos, VII 71/ II, ce qui laisse supposer que ce jour-là, Picasso en acheva deux ; c’est la fin de sa vie, il travaille dans l’urgence, sa peinture devient métaphysique, interrogation sur le destin. C’est un **autoportrait** ; le peintre s’est figuré regardant droit devant lui, les yeux écarquillés comme devant le néant. Toute sa hantise de la vieillesse et de la perte de sa vitalité se sent dans ce regard. À ses côtés, faisant presque corps avec lui, se tient sa femme Jacqueline ; née en 1927, elle est plus jeune que lui de 46 ans, et c’est comme si Picasso puisait en elle toutes les forces de la jeunesse ; elle a passé ses mains sous ses aisselles et semble le soutenir. Son visage paraît jaillir du même tronc, étroitement imbriqué dans celui du peintre : les yeux sont sur la même ligne ; les longs cheveux de Jacqueline épousent la courbe du menton de Pablo, se mêlent à sa barbe et aux poils de son torse ; à la joue droite de Jacqueline, circulaire, ronde comme une pomme, travaillée à pleine pâte, correspond la joue gauche du peintre, identique ; un seul chapeau les recouvre et les protège tous deux. La fusion, si forte, n’est pas née de l’étrointe

érotique mais d’une complicité, d’une tendresse protectrice qu’on penserait maternelle si la tête de la femme n’était si jeune et petite.

■ **Le traitement rend bien cette urgence à peindre et à dire** ; la facture est nerveuse, véhémement, la pâte épaisse ; les couleurs se superposent ; des dégoûlinures apparaissent ; on suit le travail de l’artiste dans le tracé de ses brosses. Tout se joue sur un fond de gris colorés et d’ocre d’où se détachent les cernes noirs des formes et quelques notes de couleurs vives qui réchauffent l’ensemble (rouges intenses épars, un peu de vert). Les deux visages sont encadrés, tassés, serrés, par les deux horizontales du chapeau et de la ligne des épaules, composition qui ajoute à l’effet de besoin de protection. Dans cette dernière période de production, Picasso reprend des innovations d’autrefois ; ici on a des réminiscences du cubisme dans la vision éclatée des visages vus sous plusieurs angles et des figures des années trente dans la forme simplifiée et contrastée des mains.

■ **La période finale**, que l’on date de 1965 (moment où il relève d’une grave opération) à 1972, est une période qui a longtemps été sous-estimée par la critique alors

que c’est une période tout aussi prolifique (un millier d’œuvres) et inventive que les précédentes : il y procède “à la fois à des récapitulations profondes de son art, mais surtout à des remises en cause de tout son métier pour faire avouer à la peinture des possibilités jamais obtenues. Il multiplie alors les tentatives les plus risquées, jusqu’aux limites du bousillage, pour en reprendre en virtuose la maîtrise au dernier moment.” (P. Daix, *Dictionnaire Picasso*) Le thème du couple et celui du peintre et son modèle sont fréquents, croisés parfois avec d’autres comme celui du mousquetaire (il emprunte d’ailleurs ici le chapeau à cette dernière série) ; ce sont des thèmes qui se prêtent parfois à un érotisme violent alors qu’ici la sexualité a fait place à cet amour qui consiste à “regarder ensemble dans la même direction”.

■ L’objet de cet amour, **Jacqueline Roque-Picasso**, avait été rencontré dans une période de désarroi : en 1953, Françoise Gilot venait de le quitter en emmenant leur fils Claude ; Matisse était mort en 1954. Jacqueline fut celle qui apaisa, inspira, facilita dévotieusement la création ; et entretint la flamme du souvenir jusqu’à son suicide en 1986. H. Parmelin confie (*Le Peintre et son modèle*) : Jacqueline “est toujours là, vit la même vie, crée le même climat, répand dans cette maison une atmosphère spéciale, moitié-peinture, moitié-amour. La tragédie de la peinture est la sienne et toutes les toiles ont son visage.”

Suggestions pédagogiques

En lettres, ce tableau se prête à de multiples exploitations : thèmes de l’autoportrait, des facettes de l’amour, de la hantise de la mort, du champ du cygne...