

La Rencontre

Revue des Amis du Musée Fabre



L'apôtre Jean Journet partant pour la conquête de l'harmonie universelle (1850)

Exposition **Bonjour Monsieur Courbet ! Fortune d'un chef d'œuvre**
Musée Fabre du 21 septembre 2019 au 19 janvier 2020

Cette gravure publiée en 1850 est la transcription d'un tableau peint par Courbet la même année et présenté au Salon de Paris, dont on a perdu la localisation mais dont il existe une photographie. Elle réunit deux sources d'inspiration importantes de cet artiste puissant qui a bataillé toute sa vie pour faire accepter ses choix.

Tout d'abord, le portrait, particulièrement le portrait autobiographique. Ses premiers succès ont été obtenus assez tôt grâce aux nombreuses représentations qu'il a faites de lui-même, y compris à travers d'autres personnages. En 1850 également, il peint le fameux *Homme à la pipe*, dont le musée Fabre possède une version. Il s'y représente en artiste bohème dans une facture romantique. Dans le portrait de Jean Journet, on peut percevoir une forme d'autoportrait : le chemineau porte à la main le même chapeau et le même bâton de marche que Courbet dans *l'Autoportrait au chien noir* (1842, Petit Palais). Et le portrait de Jean Journet va lui servir à son tour d'inspiration pour réaliser le chef d'œuvre du musée Fabre, *La Rencontre* ou *Bonjour M. Courbet*.

Ensuite, l'engagement politique. Enrageant de voir ses tableaux refusés aux expositions officielles, Courbet écrit à son père en 1847 : « *On se remue plus que jamais pour détruire ce monde-là.* ». Durant la révolution de 1848, il participe à l'aventure de ses amis engagés contre le pouvoir en publiant une gravure en frontispice pour leur revue *Le Salut public*. Peu après, son groupe d'amis de la rue Hautefeuille (où figuraient notamment Baudelaire et Berlioz) est renforcé par le philosophe Proudhon.

Toujours en cette même année 1850, Courbet peint *Les Casseurs de pierre* que Proudhon qualifiera de « *première œuvre socialiste* ». Or, Jean Journet (1799-1861) était un fervent partisan du système politique imaginé par Fourier, dont Proudhon, ouvrier typographe, avait corrigé les épreuves du *Nouveau Monde industriel et sociétaire* en 1829, ce qui l'influencera durablement. Jean Journet se définissait lui-même comme « *apôtre fouriériste* ». Il sillonna la France, la Belgique et le Texas pour prêcher la bonne parole et se lia avec de nombreuses personnalités comme Sand ou Hugo dont on connaît les idées progressistes. Il était un ami proche de Courbet. La gravure n'est donc pas une œuvre de dérision comme on pourrait le croire aujourd'hui en lisant son titre et les paroles de la complainte écrites dans le style exalté des nombreuses œuvres du propagandiste, bien au contraire.

Dans *La Rencontre*, à l'instar de son ami Jean Journet, Courbet se présente donc comme un apôtre apportant les idées nouvelles à la province représentée par le mécène éclairé qui le salue avec déférence, réalisant ainsi son rêve de reconnaissance. Les idées de Courbet l'amèneront à participer activement à la Commune de Paris. Mais, accusé d'avoir participé à la destruction de la colonne Vendôme et condamné à la restaurer à ses frais, il finira ses jours en exil en Suisse, épuisé par ses combats. Difficile d'être à la fois un apôtre du progrès et un artiste officiel...

MARIE-NOËLLE VÉRAN

EN COUVERTURE : GRAVURE DE GUSTAVE COURBET : L'APÔTRE JEAN JOURNET, PARTANT
POUR LA CONQUÊTE DE L'HARMONIE UNIVERSELLE, CRÉDIT : © GALERIE PAUL PROUTÉ

Pour proposer un texte à la revue *La Rencontre*

Adressez vos textes, de préférence sous forme de fichier informatique, au responsable de la commission : edouardajaleu@gmail.com, ou sous forme de texte imprimé à l'adresse postale : Édouard Aujaleu, 59 rue de l'École républicaine, 34070 Montpellier.

Les textes ne doivent pas comporter plus de 3 000 mots, avec des intertitres si possible.

Des illustrations doivent être fournies (sous format informatique : fichiers TIFF, 300 dpi éventuellement JPEG, 1 Mo min. ; ou sous forme de photos, reproductions de bonne qualité) ou du moins leurs sources doivent être indiquées. Pour les problèmes d'illustration, contactez : J.P. Spieth, spiethjeanpaul@gmail.com

Le comité de rédaction prend les décisions de publication.



SOMMAIRE

1 EDITORIAL

Ed. Aujaleu

AUTOUR DE LA RENCONTRE

2 Courbet, *Les Cribleuses de blé* un tableau réaliste ?

Y. Fumat

ESSAIS

7 La face cachée de Turner

J. Capbert

10 Le long purgatoire des femmes artistes

M. Morestin

16 Métamorphoses du désir Apollon, Daphné, Hyacinthe

Ed. Aujaleu

20 Zao Wou-Ki La couleur du souffle

O. Cavalade

25 AYEZ L'OEIL J. B. Mallet, *L'Hymen*

M. Morestin

La Rencontre

Revue quadrimestrielle éditée par
l'Association des Amis du Musée Fabre
2^{ème} rue Montpellier - 34000 Montpellier
Directeur de publication : Edouard Aujaleu.
Comité de rédaction :
Ed. Aujaleu - N. Bailly - K. Boudjakdji-Lacoste
A. Diez - A. Millat - M. Molinari - M. Morestin
G. Pallarès - J. P. Spieth - M. N. Véran

Conception graphique : J. P. Spieth
Assistants : A. Diez

Impression : Imp'Act Imprimerie
Dépôt légal 4^{ème} trimestre 2019.
Ce numéro de **La Rencontre** a été tiré
à 1600 exemplaires.

Bulletin AMF – INFOS
Supplément joint à La Rencontre

Le show Toutankhamon

Dans un article sur “ l'effet de réel ”, paru en 1968 dans la revue *Communications*, Roland Barthes affirmait que la photographie, le reportage, l'exposition d'objets anciens et le tourisme des lieux historiques reposent sur le besoin d'authentifier le “ réel ”. Il citait en exemple l'exposition Toutankhamon et son temps qui s'était déroulée au Petit Palais l'année précédente et qui avait accueilli près de 1,2 million de visiteurs. Un demi siècle plus tard, le show continue à la Grande Halle de la Villette. La presse souligne que le record de 1967 est battu, puisque 1,4 million d'entrées ont été enregistrées. Pourquoi un tel engouement ?

L'égyptomanie a gagné l'Europe depuis le début du XIX^{ème} siècle. Les objets de la tombe du pharaon sont affectés d'une aura de mystère liée aux rituels funéraires ; aura accentuée par le mode d'exposition dans des vitrines subtilement éclairées, disposées dans des espaces obscurs. L'organisation est celle d'un show à l'américaine : l'exposition effectue une “ tournée ” dans plusieurs pays. Un puissant appareil médiatique est mobilisé pour attirer les masses en soulignant que ces objets ne quitteront plus désormais le musée du Caire.

Le statut des objets funéraires est ambigu. Une photographie prise au moment de la découverte de la tombe montre une accumulation en désordre que nul mortel ne pouvait percevoir une fois le caveau scellé ; dans l'exposition, quelques pièces sélectionnées, dont le dévoilement authentifie la réalité, sont offertes à une vue panoramique d'ordre plus esthétique que culturelle. Mais, à l'encontre de la doxa qui veut que l'objet archéologique porte les marques de son ancienneté, les meubles et parures de l'exposition sont en parfait état de conservation au point que certains visiteurs les prendraient pour des copies. Toutefois le contraste entre l'authentique et sa copie devient flagrant lorsqu'à la sortie de l'exposition on débouche sur une immense salle de “ produits dérivés ”. Masques funéraires en plastique, statues au couleurs criardes, contrefaçons de bijoux, mais aussi foulards ou stylos à l'effigie de Toutankhamon sont proposés à la vente comme souvenirs de l'événement. Le business ne craint pas le kitch !

Faut-il boudier ce genre de manifestation, au risque de paraître élitiste ? Si l'exposition Toutankhamon ne s'adresse pas à l'égyptologue, on ne peut lui retirer une vertu pédagogique et un sens du spectaculaire. Mais elle participe clairement de l'industrie culturelle qui ramène la contemplation esthétique et la réflexion historique au niveau d'un événement de consommation.

EDOUARD AUJALEU
PRÉSIDENT DES AMF

Courbet, *Les Cribleuses de blé*, 1854

un tableau réaliste ?

Ce tableau étonnant, le premier acheté à Courbet par un musée, a pu être considéré comme un parfait exemple du réalisme du peintre : loin de toute représentation de scènes mythologiques ou historiques, se gardant de toute idéalisation, donnant seulement à voir les travaux de simples gens. Réaliste parce qu'il refuse les conventions du sujet noble, s'éloigne de l'enjolivement ou du lyrisme traditionnel des formes, se contente de rendre compte d'une scène de la vie quotidienne. Selon la définition même de Courbet dans son manifeste contre l'académisme néo-classique : « *La peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister qu'en la représentation de choses réelles et existantes. Un objet abstrait, non visible, n'est pas du domaine de la peinture* ». Signé : « *Courbet, sans idéal et sans religion* ».

Et pourtant ce tableau éclatant de couleurs pures, si visible et si lisible en apparence, sans références littéraires ou historiques, bien identifié par le titre, a intrigué plus d'un commentateur.

Comme s'il faisait naître des impressions confuses, mal définies, qui ne parvenaient pas à se cristalliser dans un sens formulé et communicable.

Ainsi Michel Ragon reconnaît la clarté exceptionnelle de l'œuvre, ce rouge mat qui illumine avec force la robe de la cribleuse, mais constate aussi une composition générale étrange : de grands arcs de cercles et une multiplicité d'objets ronds, plats, bols, sacs, et le crible brandi au milieu du tableau.

En choisissant la piste de l'interprétation socio-historique, des critiques comme Linda Nochlin ont pu trouver une cohérence assez convaincante au tableau ; les trois personnages représenteraient trois moments de l'outillage mécanique : à gauche la cribleuse en gris-bleu, le simple tri manuel ; au milieu, celle en rouge manie un instrument déjà plus sophistiqué, le tamis ; et à droite le jeune garçon regarde un " tarare " plus perfectionné encore où le grain passe



Courbet, *Les Cribleuses de blé*, 1854, huile sur toile, 131 x 167 cm, © Musée d'arts de Nantes – Photo : C. Clos



Casseurs de pierres, vus de dos, tendus, raidis (l'un d'eux portant d'ailleurs également un ustensile rond chargé de pierres), mais aussi les bras incurvés comme ceux des *Baigneuses* 1853). C'est ce mélange de traits masculins et féminins qui trouble dès l'abord.

L'autre jeune fille, en bleu, assise contre les sacs de grains pleins à craquer, paraît, à l'opposé, presque endormie, se livrant à un travail minutieux mais lent et en quelque sorte distrait, comme s'il devait seulement accompagner sa rêverie ; le chat qui dort près d'elle accentue la langueur de cette partie du tableau ; les sacs de grains se terminent également par des nœuds très relâchés.

Dans le tiers droit c'est un jeune garçon qui est le personnage central : il semble écartier la porte du " tarare " pour essayer d'en voir le fond, qui reste cependant bien obscur, d'un noir profond.

Après la saisie de la scène en trois parties presque égales, personnage après personnage et selon leurs activités, il nous faut oublier ce découpage lié à *ce qu'ils font*. " L'espace " du travail et " l'unité d'action " ne sont peut-être pas les seules clefs qui donnent sens au tableau.

Si l'on reprend, à travers les lignes de la construction et l'opposition des couleurs, la totalité de la scène, on découvre d'autres liens plus insolites. Le tableau est alors nettement divisé en deux et non en trois ; à droite le garçon : les

Trois moments historiques pour trier le blé : à la main, avec un tamis, avec un " tarare " (mécanisation récente au XIXe siècle) Mais sous-jacente une réflexion sur la Femme : lente, ensommeillée – comme le chat qui dort – passive, pénétrable...ou parfois vive, active, forte, malgré sa grâce et sa beauté. Que penser de la féminité ? Comme ce garçon – le fils de Courbet et tous les garçons – qui cherche à voir et à savoir ; énigme de cette bouche d'ombre qui pourrait presque vous avaler...

dans des grilles successives de plus en plus fines. Cette progression réintroduirait l'activité de la cribleuse dans le champ de l'histoire sociale, l'associant à l'idée de progrès. Seulement, la progression ne cadre pas avec la construction en ellipse, qui donne manifestement le rôle central à la femme en rouge, et qui attire l'œil sur la force du bras et sur le tamis. De toute façon, Nochlin le reconnaît, quelque chose résiste, et le tableau ne peut seulement se lire comme une réflexion sur " la condition de la femme paysanne au XIX° siècle. "

C'est bien l'évidence complexe de ce personnage central, très présent et pourtant de dos, très " puissant " et pourtant féminin, qui sera le point de départ de notre interprétation.

La jeune paysanne en rouge, agencée, cambrée, arc-boutée, brandissant son crible à hauteur d'yeux, est en pleine action : avec tout son corps, elle imprime un mouvement de rotation au tamis, qui produit la chute du grain et du même coup la grande tache rouge sur la toile blanche au sol. La position du personnage, sa force musculaire, son engagement de tout le corps, font naître une impression contradictoire : c'est un travail de force – les tensions du dos, du cou, des reins le confirment – et pourtant c'est une jeune femme à la taille fine, à la nuque et au profil gracieux, même si celui-ci est presque invisible. Elle a la position des ouvriers des



tons très sombres, les angles aigus du coude, du plat carré sur le meuble et du tarare lui-même, semblent souligner sa masculinité ; à gauche les filles : les tons vifs ou clairs, et des lignes courbes, tout en douceur. L'opposition masculin/féminin est alors plus forte. Le tamis, sombre comme le tarare mais arrondi comme les plats, est un trait d'union composite entre les deux.

De belles et larges ellipses englobent le tout et font tenir l'ensemble. L'une, en partie tronquée et verticalement traversée par un fond clair, passe au sommet des têtes, reliant le bord supérieur du tamis au plat carré. L'autre, figurée par un drap blanc et très ponctuée par des objets, part du sol, du bord de l'assiette blanche, remonte vers le plat à demi plein, puis vers l'assiette sur les genoux de la fille en bleu ainsi que vers le plat à la cuillère brillante, rejoint l'autre plat rond à la cuillère en bois près du garçon, et redescend vers le dernier récipient, également rond. Un arc en forme de S relie les deux ellipses, épousant la ligne courbe du tamis et l'ensemble de la silhouette de la jeune femme. Car la cribleuse active est au cœur de la composition, pivot central, soleil rouge irradiant d'énergie, faisant tourner les planètes de ce système solaire en miniature.



anciens de la tradition picturale (le lys dans le vase des Annonciations) ont recours à la proximité de ces *objets en creux* pour dire le "dedans", le contenant, l'intérieur, ici spirituels. Même si Courbet est « sans idéal et sans religion », il n'échappe pas à des siècles de tradition symbolique chrétienne. Est-ce aussi un hasard, ou seulement une exigence de contraste, qui lui fait distribuer sur les robes des deux jeunes femmes, les couleurs traditionnelles de Marie, le rouge et le bleu ?

Le récipient qui culmine au centre de l'ellipse supérieure, le tamis, est comme un soleil sombre qui laisse passer le grain répandu en une large tache rouge/brun sur la toile. La position de la jeune fille est très maîtrisée mais agenouillée,

les jambes écartées, ce qui peut suggérer que cette large tache est du *sang qui s'écoule*, qui s'échappe d'elle, sans qu'elle le veuille, sur le linge, le drap blanc.

À partir de là, toutes les impressions confuses s'ordonnent autour des idées de *germination*, de *fécondation*, qui sous-tendent beaucoup d'éléments du tableau ; elles lui donnent un sens second qui double celui d'une simple scène de travail : les sacs gonflés de grains (ventres féminins tendus mais aussi pouvoirs d'ensemencement), les vibrations du tamis qui résonnent dans le ventre et le bassin de la femme, le "sommeil" dans la partie gauche qui évoque la longue attente de la germination et de la grossesse. On pourrait dire que tout le tableau pose la question de la *reproduction* et du *mystère de la femme*. Question que devait bien se poser le petit garçon de dix ans en habit bleu sombre, qui, selon nous, peut aussi bien représenter le peintre enfant que l'enfant du peintre comme on l'a dit parfois. Ce personnage serait plutôt ici la *figure archétypale de l'Enfant*, curieux de voir le sexe de la femme, qui cherche, qui s'interroge, mais qui ne voit *Rien* : il ouvre la porte, il *veut*

Le mystère de la Femme

L'accumulation des récipients n'a pas seulement un but fonctionnel : elle renvoie avec insistance au symbole de la féminité : le plat, le vase creux, ont toujours été la figuration de "l'intérieur", à la fois celui du corps de la femme et celui de la maison où elle se livre aux activités culinaires. Aussi bien les gravures banales des livres scolaires quand ils présentent "la Femme", que les symboles les plus

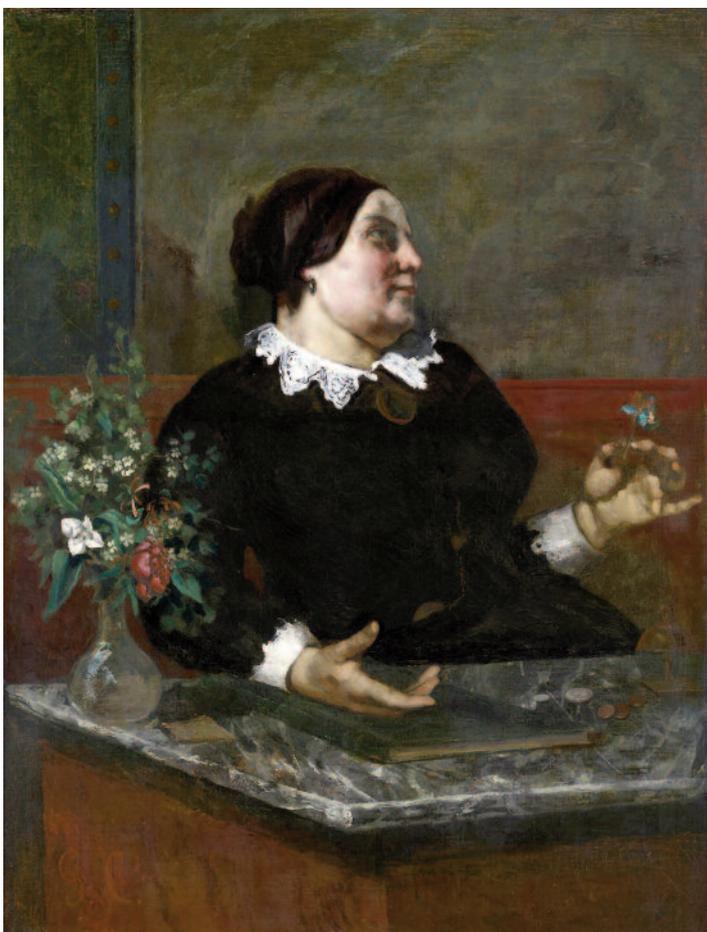


Les Casseurs de pierres, photo colorisée d'une huile sur toile peinte par Courbet en 1849. La toile a été détruite lors du bombardement de Dresde en février 1945. Elle mesurait 165 × 257 cm

voir mais ce qu'il découvre c'est le manque. Il se heurte à un mystère épais, à un gouffre où il risque de se perdre (comme la grotte d'où surgit la rivière de la Loue si souvent peinte). La découverte du manque – qui ravive toutes les angoisses de perte – peut évoquer ici le texte de Lacan du *Séminaire II* : « Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, la chair dans tout son sort, au plus profond du mystère... ». Derrière l'enfant se profile l'homme qui s'interroge, maintenant, sur l'énigme de la Femme : « Mais qu'est-ce qu'une femme ? Que me veulent les femmes ? ». Plusieurs questions se condensent alors : celle du cycle féminin (ce sang menstruel qu'un jeune garçon avec trois sœurs finit bien par découvrir un jour, même si on fait tout pour le lui cacher, laissant peut être en lui une idée troublante de blessure violente, de danger de mort), celle de la puissance des femmes. « Que peut une femme ? », elles qui travaillent, et qui entrent en "travail" violemment pour accoucher et faire un enfant, dans le sang et les cris). Le pouvoir des femmes ? La vie quotidienne à Ornans devait lui faire sentir l'écart entre le modèle bourgeois de la femme douce et soumise, et la réalité de ces êtres vivants, actifs, joueurs, rieurs, décidés, compliqués, aux caractères singuliers.



Courbet, *Le Hamac*, 1844, huile sur toile, 70,5 × 97 cm, musée Oskar Reinhart am Stadtgarten, Allemagne



Courbet, *La Mère Grégoire*, 1855, huile sur toile, 128 x 97 cm, Art Institute of Chicago

Le milieu moins confiné de la campagne, l'éducation d'une famille plutôt libre, où l'on chantait et s'amusait ensemble, la prise en main des affaires familiales par une mère avisée et plus raisonnable que le père – celui-ci excentrique et chimérique dans ses entreprises agronomiques – accentuait sans doute la différence entre la Femme Idéale, fragile et faible des stéréotypes de l'époque, et les femmes bien réelles, la mère Sylvie Oudot, les sœurs Zoé, Zélie, Juliette, celles de son expérience vécue. Zoé surtout, la sœur tendrement aimée, si proche, pour laquelle il refusait tout mariage, et plus tard détestée, repoussée, celle qui a posé pour la jeune fille en rouge.

La posture des bras incurvés est, elle, reprise dans de nombreux tableaux de Courbet : *La Toilette de la morte*, *Les Baigneuses*, *La Fileuse*, *Les Demoiselles des bords de Seine*, *La Femme à la vague*. Il peut s'agir d'une sorte "d'empreinte", un trait "unaire" (Lacan), auquel le jeune homme s'est identifié précocement, une forme, un chiffre secret dont il a lui-même oublié l'origine. La jeune fille en bleu n'a pas du tout la même posture ; et pourtant, curieusement, elle reprend *en miniature*, par le *dessin des doigts* qui saisissent le blé, cette forme incurvée répétée et énigmatique. En 1855 le portrait si vivant de *La Mère Grégoire* rassemblera les deux gestes : les bras sont largement ouverts mais les doigts incurvés tiennent une fleur.

Un autre trait que l'on pourrait plus nettement appeler fétichiste, fait aussi le lien entre différents tableaux : les pieds qui sortent des chaussures. La criblouse laisse tomber à moitié ses sandales, découvrant ses talons ; de même la *Baigneuse* assise a roulé ses bas et dénudé ses pieds. Une peinture antérieure (1844), *Le Hamac*, montre une jeune fille chastement endormie, un bras levé, et deux jolies petites chaussettes orangé bien ajustées. Sa poitrine est à la fois voilée et dévoilée, comme ses jolis pieds sont à la fois couverts et découverts.



Courbet, *La Filleuse endormie*, 1853, huile sur toile, 91 x 116 cm, © musée Fabre, Montpellier Méditerranée Métropole – Photo : F. Jaulmes

Les contemporains hargneux, qui flairaient de “l’indécence” dans le tableau des *Cribleuses* avaient peut-être raison, même si leur rejet venait surtout de la simple présence de gens du peuple, dans cette “peinture de démocrate.”

Le sens extrême du réalisme

C’est Michel Fried (dans *Le Réalisme de Courbet*, paru à la NRF en 1993) qui a été le plus loin dans l’analyse de la “féminité” de Courbet.

Il pose d’emblée une question simple : « *pourquoi chez Courbet tant de personnages sont-ils de dos ?* ». La réponse sera beaucoup plus complexe que la question. Pour lui, le désir de *fusionner* avec les personnages – ce qu’il appelle *l’absorbement* – explique cette position “de dos” identique à celle du peintre en train de peindre. Constatant souvent « *un troublant assortiment de traits féminins et masculins* », il pense que des tableaux, tels *La Source*, *Les Cribleuses* et même *L’Atelier, où le peintre fusionne avec des personnages féminins*, contribuent au moins partiellement à éliminer la base de la distinction entre voir et être vu dont dépend l’opposition entre l’homme – en tant que son regard se porte sur la femme – et la femme en tant qu’objet de ce regard. Le peintre, en s’identifiant à la jeune cribleuse active, effacerait donc en partie la distinction habituelle H/F, actif/passif.

Cette *fusion* recherchée pourrait d’ailleurs favoriser une perception plus picturale des *Cribleuses* : le geste de cribler serait l’équivalent du geste de peindre, et par là même la projection du grain sur la bâche au sol représenterait la projection matérielle par le peintre d’une pluie de pigments rouges sur la toile. Ainsi l’œuvre pourrait signifier l’acte même de peindre, la fabrication concrète du tableau. Le “réalisme” trouverait ici un sens extrême, proche de celui que pourraient lui donner les recherches d’un groupe comme Support/Surface (notamment sur le châssis, les brosses, la toile elle-même).

Mais c’est bien au départ l’identification au personnage central, l’ambivalence des genres (masculin/féminin), la confusion des “productions” (biologique, donc naturelle, et artistique) qui permettent ces interprétations. Or, si la jeune fille en rouge est certes au travail, maîtrisant un geste énergique, elle paraît cependant traversée par un flux de vie qui la déborde ; de même la jeune fille en bleu, aux gestes presque automatiques, paraît rêveuse, quasiment absorbée par un sommeil latent (à l’instar de tant d’autres personnages de Courbet). Comme si une autre temporalité enveloppait le tout.

Car le Temps nous apparaît soudain ici tel un fil ténu reliant les divers niveaux de sens, ce que suggère aussi un autre tableau – celui de *La Fileuse*. Le registre de la production agricole/artisanales est représenté à un premier niveau par les différentes activités de criblage, qui font intervenir un corps au travail pris à la fois dans un rythme temporel individuel et dans une évolution historique.

Au deuxième niveau, le registre des grands cycles naturels concerne aussi bien le modèle du soleil sombre et des planètes que l’on a suggéré, que le cycle renouvelé des saisons pour la maturation des grains et le cycle réglé du corps féminin. Ce temps cyclique, qui fait retour, où rien de fondamentalement nouveau ne surgit, est un temps fait d’attente, de mûrissement, de plein épanouissement puis de décomposition, de dissipation.

Au troisième niveau, et pour ressaisir ces deux temps, l’acte de peindre intervient, construit et crée certes ; mais pour donner avant tout à voir avec *réalisme* ce qui est autre que lui : l’activité quotidienne des hommes, mais aussi la Vie dans sa passivité ou sa vigueur, sa spontanéité, sa temporalité propre, celle de la nature qui précède l’Homme et le dépasse en fin de compte.

La face cachée de Turner



Turner, *Paix. Funérailles en mer*, 1842, huile sur toile, 87 x 86 cm, Tate Britain

En 1842, Joseph Mallord Turner a réalisé deux tableaux carrés, presque de mêmes dimensions, destinés à être accrochés côte à côte à l'exposition de la Royal Academy avec un encadrement octogonal, d'où les marques laissées sur les peintures. Il s'agit de : *Paix, Funérailles en mer* et *Guerre, L'Exilé et la Bernicle*.

Le premier tableau est un hommage rendu à son ami, Sir David Wilkie, peintre et membre comme lui de la Royal Academy, mort de la typhoïde en 1841, au large de Gibraltar, sur le bateau qui le ramenait en Angleterre. Son corps, selon la règle en vigueur à l'époque, avait été livré à la mer. C'est cette scène que Turner a représentée dans son tableau, accompagnée des vers suivants, de sa composition :

**La torche de minuit luisait sur le flanc du vapeur,
Et le corps mort du Mérite fut rendu au courant.**

Ce qui frappe dans cette peinture, c'est la couleur des voiles, semblable à celle de la fumée du bateau. À une personne qui lui en faisait reproche, Turner répondit que, s'il avait pu, il les aurait faites encore plus noires. Et on peut voir, d'ailleurs, sa signature, endeuillée, en bas à gauche : un canard noir en vol, signature qu'il utilisait

assez souvent et qui était un trait d'humour, son deuxième prénom, Mallord, se prononçant comme le mot anglais signifiant "canard col vert".

Le deuxième tableau représente Napoléon à Sainte-Hélène, solitaire, surveillé par une sentinelle anglaise posée à l'arrière, et contemplant ou dialoguant avec une bernicle, coquillage plus connu sous le nom de chapeau chinois et qui a la particularité de rester accroché, lui aussi, à son rocher. Il était également accompagné de vers :

**Ah ! Ta coquille en forme de tente
Est comme le bivouac d'un soldat
Seul sur une mer de sang...
Va donc, rejoins tes camarades.**

Turner avait mal vécu le fait que David Wilkie n'ait pas eu droit à des funérailles nationales, qu'il méritait amplement en tant que peintre de renom et académicien, alors que les cendres de Napoléon avaient été reçues en grande pompe aux Invalides en 1840.

Paix et *Guerre* sont deux peintures aux couleurs très contrastées. La première présente le noir du deuil, la deuxième, le rouge de la guerre et du sang versé. Turner avait sûrement en tête la théorie des couleurs de Goethe, écrite en 1810, et qui venait d'être traduite en anglais.



Turner, *Guerre, L'Exilé et la bernicle*, 1842, huile sur toile, 79 x 79 cm, Tate Britain

Or, curieux de tout, il était toujours à l'affût de ce qui pouvait servir sa peinture. Cette théorie se fonde sur l'opposition des couleurs froides et des couleurs chaudes pour traduire des sentiments. Le premier tableau correspond aux couleurs dites "minus", propres à rendre la tristesse, la mélancolie et ici le deuil. Le second, par ce rouge, exprime la violence et l'action.

Chose étrange – mentionnée dans aucun des ouvrages consultés – il y a dans ce deuxième tableau une image cachée, bien visible lorsqu'on lui fait faire un quart de tour, car alors...

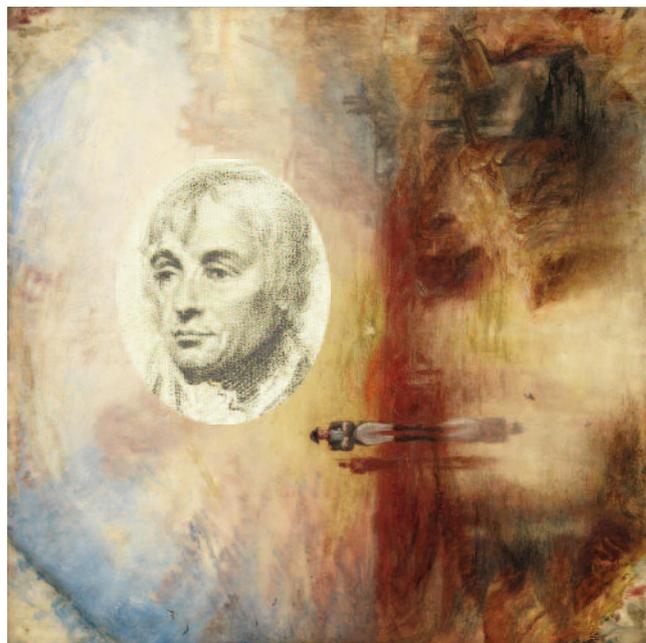
...un visage apparaît, sur toute la partie droite, la silhouette de Napoléon se situant, de ce fait, au niveau de la bouche de ce visage. Or il ne semble pas possible que le pinceau, si habile, de Turner ait pu produire une image accidentelle, mais, par contre, une image cachée, oui.

Car Turner, grand mystificateur, appelé « *Le menteur Magnifique* » par l'un de ses amis de la Royal Academy, a souvent fait des cachotteries de toutes sortes, réécrivant même parfois sa propre histoire. On n'est pas du tout sûr de sa date de naissance. Il a prétendu être né un 23 avril (1875). Or il se trouve que le 23 avril est le jour de la Saint George, patron des Anglais... et c'est, de plus, le jour anniversaire de Shakespeare, alors, tant qu'à faire, autant se hisser au niveau des plus grands !

Deux interprétations semblent possibles :

Il pourrait s'agir de Napoléon lui-même, l'Ogre, s'auto-dévotant en quelque sorte, faute de mieux à se mettre sous la dent ! Ce serait drôle, or Turner avait de l'humour.

Mais il semble plus plausible que Turner ait voulu évoquer dans sa peinture, la figure mythique du vainqueur de Napoléon à Trafalgar, le héros national britannique, le vice-amiral de génie Lord Horatio Nelson.



Turner, *Guerre, L'Exilé et la bernicle*, 1842, et *Portrait de Nelson* par Roberts Burt. (Tableau tourné d'un quart de tour montrant la "face cachée")

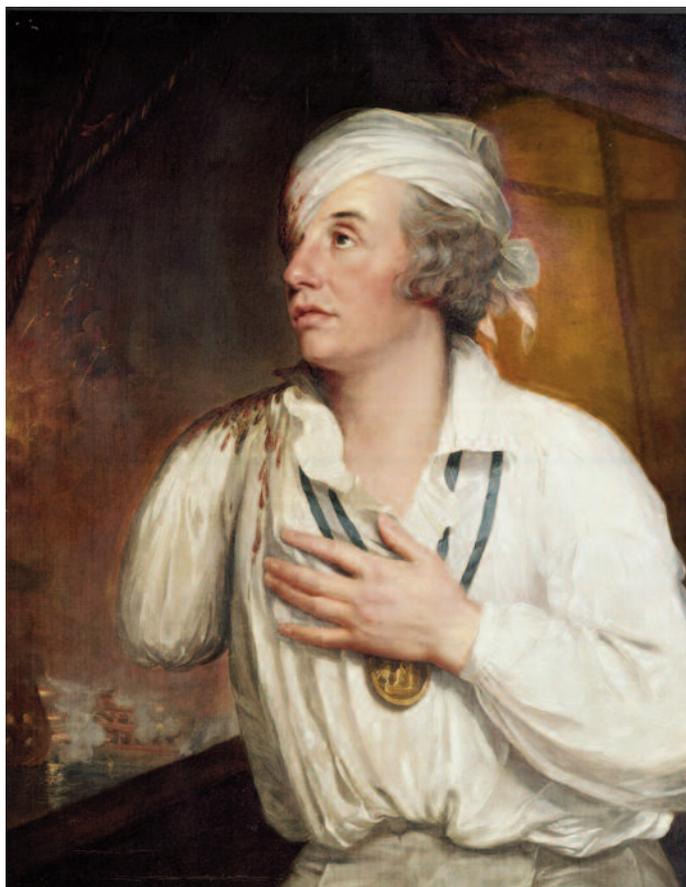
Malgré sa mort au début de cette bataille, tué par un tireur d'élite français depuis le Redoutable engagé dans le combat, Nelson a tout de même donné l'avantage aux Anglais grâce à la stratégie audacieuse qu'il avait mise en place envers et contre tous. On raconte qu'ayant reçu, par pavillons, l'ordre de se retirer, il aurait alors placé sa lunette devant son œil aveugle (perdu dans un autre combat, ainsi qu'un bras, d'ailleurs) et déclaré à ses hommes : « *Je ne vois pas le message* ».

Mais on a dit tant de choses à son sujet ! Juste avant de mourir il aurait, paraît-il, demandé à Thomas Hardy, le capitaine du Victory, de l'embrasser, lui disant « *Kiss me Hardy* », ce qui devenait terriblement ambigu étant donné sa liaison passionnée avec Lady Hamilton ! En fait il avait tout simplement déclaré « *Kismet, Hardy* », "kismet" signifiant "destin" en arabo-turc – il avait beaucoup voyagé ! Mais, Hardy, ne connaissant pas le turc, s'en était trouvé un peu gêné ! Il avait quand même embrassé le vice-amiral, deux fois, d'abord sur la joue, puis, après réflexion, sur le front.

Selon la volonté de Nelson, son corps avait été ramené en Angleterre à bord du HMS Victory et non jeté à la mer (il sera inhumé dans la crypte de la cathédrale Saint Paul, tout comme Turner quelques années plus tard). Pour sa conservation, il avait été placé dans un tonneau d'eau de vie, tonneau attaché ensuite au mât principal. Tout un symbole pour galvaniser les troupes !

Comment voulez-vous que Turner ait pu rester insensible à tant de romantisme, lui qui avait assisté à l'arrivée du navire ! Il était monté à bord, et, ayant toujours une multitude de carnets dans ses poches, avait fait de nombreux croquis qui lui permirent par la suite, de réaliser une peinture de grand format : *La Bataille de Trafalgar, la mort de Nelson*, en 1806.

Il ne semblerait donc pas surprenant qu'il ait souhaité voir, à nouveau, l'ombre, ou le fantôme de Nelson se glisser, incognito cette fois-ci, dans sa peinture, dégustant, savourant la défaite de son adversaire. D'où la position de Napoléon au niveau de sa bouche !



Attribué à Guy Head, *Le Contre-amiral sir Horatio Nelson, blessé à la bataille du Nil*, c. 1800, huile sur toile, 84 mm x 65 cm, National Maritime Museum, Greenwich, Londres

Il avait déjà glissé une image cachée dans son tableau de 1840, *Le Négrier*, en plaçant au beau milieu de la toile l'évocation d'un ange vengeur, bras droit dressé, pour condamner le massacre. Cette image cachée, ses contemporains ne l'avaient pas vue non plus. La découverte ne s'est faite que bien plus tard, car Turner ne commentait pas ses toiles, si ce n'est par les titres, ou quelques vers qui les accompagnaient parfois.

Lors de l'exposition annuelle de la Royal Academy en juin 1842, les deux œuvres, *Paix* et *Guerre*, avaient été très mal accueillies par la critique, rien n'avait pu trouver grâce aux yeux de ses détracteurs, ni leur format carré, ni leurs couleurs, ni leur sujet. On les avait raillées, les traitant de "daubs", c'est-à-dire de gribouillages, sans vraiment en faire une analyse sérieuse.

À cette même exposition, il avait présenté une autre peinture, plus grande celle-là, qui avait eu droit aux honneurs de la grande salle prestigieuse, alors que les deux autres avaient sûrement été reléguées dans une petite salle annexe. Mais les moqueries avaient été les mêmes.



Turner, *La Bataille de Trafalgar; la mort de Nelson*, 1808, huile sur toile, 171 x 239 cm, Tate Britain

Son titre, il est vrai, s'y prêtait car il était fort long : *Tempête de neige – un vapeur devant l'entrée du port envoie des signaux dans les hauts-fonds et se dirige à la sonde. L'auteur était dans la tempête la nuit où l'Ariel a quitté Harwich*. De plus, Turner prétendait avoir lui-même affronté cette tempête, attaché au mât du navire pendant quatre heures, afin de pouvoir témoigner, plus tard, dans une peinture, de la violence de la mer.

Le journal satirique *Punch* s'était alors déchaîné, lui proposant même un titre pour une œuvre future : "Un typhon heurtant un simoun au-dessus du tourbillon d'un maelström, Norvège ; avec un navire en flammes, une éclipse et l'effet d'un arc-en-ciel lunaire."

Comment Turner aurait-il pu, dans ces conditions, évoquer la présence de Nelson, en filigrane, dans son tableau ? Que n'aurait-il pas entendu alors ! ? Il a souvent dû faire face à de telles réactions, en particulier au cours des dernières années de sa vie, où sa peinture s'était faite tellement audacieuse et novatrice qu'elle avait déstabilisé ses contemporains, y compris ses amis les plus proches. Ils finissaient par douter de sa santé mentale, vu son grand âge ! Pensez donc, il avait 67 ans ! Mais il se moquait de



Turner, *Bateau négrier jetant par-dessus bord les morts et les mourants à l'approche d'une tempête*, 1840, huile sur toile, 91 x 123 cm, musée des beaux-arts de Boston

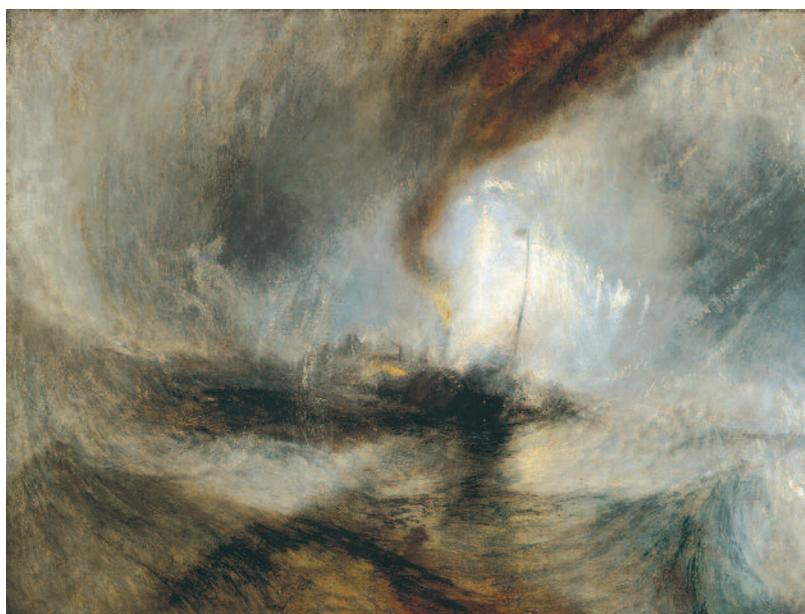
tout ce que l'on pouvait dire de lui. Sûr de son art, il se plaçait au dessus de la mêlée. D'où, sans doute, son silence.

Mais pourquoi cette image cachée n'a-t-elle pas été évoquée par d'autres, à l'époque ? Était-ce dû au format relativement petit de ces deux tableaux ? À leur accrochage, soit dans une salle réservée aux tableaux mineurs, soit très en hauteur, les rendant peu visibles compte tenu du mode d'exposition de l'époque, cadre contre cadre, du sol au plafond ?

Et pourquoi toujours rien par la suite ? Que fait donc la Tate Britain, qui est tout de même chargée de faire vivre le legs de Turner à la nation ? Manque de temps ? Priorité donnée aux toiles majeures ? Frilosité de la part des critiques d'art qui se contentent bien souvent de reproduire ce qui a déjà été dit ? Peur du ridicule pour celui qui annoncerait avoir vu des choses nouvelles dans une peinture ?

Mystère... À vous de vous faire votre propre opinion !

JANINE CAPBERT



Turner, *Tempête de neige - vapeur devant l'entrée du port envoie des signaux dans le hauts-fonds et se dirige à la sonde. L'auteur était dans la tempête la nuit où l'Ariel a quitté Harwich*, 1842, huile sur toile, 91 x 122 cm, Tate Britain

Le long purgatoire des femmes artistes

Où sont les femmes dans un musée ? Vous me direz partout et assez souvent en tenue légère ! Le prétexte de la mythologie, parfois de la sainteté, a dévoilé pendant des siècles leur nudité. Mais ma question porte sur les femmes artistes. Au musée Fabre, inutile d'en chercher dans la plupart des salles. Seule la section des Modernes accroche quelques-uns de leurs tableaux. Apparaissent ainsi aux cimaises Berthe Morisot, Sonia Delaunay, Natalia Kontcharova, Emilie Charmy (compagne de Charles Camoin : précision qui à elle seule met le doigt sur le problème), Eve Gramatski, Maria Elena Vieira da Silva. Et une exception, Germaine Richier dont les sculptures sont mises en valeur dans la salle qui lui est consacrée. Bien entendu, inutile d'énumérer toutes les œuvres d'hommes exposées au musée, la tâche serait longue et fastidieuse. Le musée du Louvre recense une vingtaine d'artistes femmes. Au musée d'Orsay, la proportion augmente, puisqu'il se consacre aux artistes à partir du milieu du XIXe siècle. Les femmes auraient-elles des dons moins évidents que leurs collègues masculins ? Et pourquoi le milieu du XIXe siècle et les périodes les plus récentes voient-elles une floraison de noms féminins ? L'effacement des femmes a touché et touche encore tous les secteurs de la vie publique, culturelle, musicale, scientifique.

Invisibilité

Notre mental a été habitué à penser masculin. Et l'histoire de l'art, écrite majoritairement par des hommes, a contribué à biaiser le point de vue. Les décors préhistoriques évoquent immédiatement l'idée d'une main masculine. Pourquoi n'y aurait-il pas aussi une participation de l'autre sexe ? Les figures rupestres représentant des femmes sont beaucoup plus nombreuses et soignées que celles des hommes (souvent très schématisés). Même constat pour les statues. On a même trouvé à Mal'ta et Buret, en Sibérie, des figurines du paléolithique au sujet desquelles le chercheur Pavel Volkov indique : « *Notre recherche a montré que toutes sont plus ou moins "habillées". Nous avons vu différents types de chapeaux, de coiffures, de chaussures et d'accessoires (avec) différentes techniques pour mettre en évidence les différences de matériaux (fourrure, cuir) et décorations* ». Cette minutie s'explique peut-être par la participation de femmes à leur élaboration.

Durant toutes les périodes, on retrouve la constante de la présence d'artistes hommes. Les grands noms de l'art grec sont uniquement masculins. Qui nous dit que des femmes n'étaient pas présentes dans le quartier du Céramique à Athènes et que certains vases décorés avec beaucoup de précision (entre autres les scènes de gynécée) ne sont pas de leur main ?



Statuettes de Mal'ta et Buret, paléolithique, -20 000 ans, ivoire de mammouth, musée de l'Hermitage, Saint Pétersbourg



Herrade de Hohenbourg, *Hortus deliciarum*, L'Échelle du Paradis, 1159-1175, Munich, Allemagne

Pline l'ancien évoque l'invention du dessin par Callirrhoe de Sicyone, traçant le contour de l'ombre de son amant sur un mur à l'aide d'un charbon. Cette légende montre bien qu'on a pu parfois accorder une place centrale au génie féminin.

Sautons quelques siècles. Dans les monastères de femmes au Moyen-Age, les copistes étaient, bien évidemment, des religieuses et non pas le **moine copiste** auquel notre pensée s'est habituée. Il est vrai que l'anonymat jusqu'au XV^e siècle laisse émerger peu de noms, même chez les hommes. Quelques personnes, grâce à l'ampleur de leur activité, ont laissé une trace, telle Herrade abbesse du monastère de Hohenbourg (Mont Sainte Odile) de 1167 à 1195. Son œuvre la plus importante est *L'Hortus deliciarum*, somme encyclopédique des connaissances de l'époque pour l'instruction des religieuses. Pour la rendre plus ludique, elle l'a accompagnée de 636 pages d'illustrations. Si les personnages sont représentés sans souci des proportions (ce n'est pas le but recherché à cette époque), ils expriment par leurs attitudes une grande variété de sentiments. Elle n'hésite pas à avoir recours au fantastique, ce qui est rare au XIII^e siècle. Notre abbesse apporte un grand soin au rendu des étoffes, du décor. Herrade innove aussi dans sa mise en page très originale.

Notre quête des femmes artistes à travers les siècles amène au constat que, de toute façon, seules des femmes de milieu social privilégié ou ayant baigné dans un environnement artistique ont pu sortir de l'anonymat, et à condition d'être très obstinées et extrêmement talentueuses. La fille du Tintoret, Marietta Robusti (1554-1590), formée par son père, a acquis une grande renommée dans l'art du portrait. Philippe II, l'empereur Maximilien, ont sollicité sa venue. Mais Tintoret, pour la garder auprès de lui, l'a mariée à un joaillier.

Vasari dans *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* évoque le cas de Plautilla Nelli (1524-1588), fille d'un marchand de Florence : « Elle aurait fait des choses merveilleuses si, comme les hommes, elle avait eu la possibilité d'étudier et de pratiquer le dessin, et de représenter des sujets vivants et naturels ». Elle a peint une Cène (première main féminine connue pour s'être attachée à ce sujet et à ce grand format, seule œuvre signée de sa main) très endommagée et actuellement en cours de restauration (réfectoire de Santa Maria Novella, Florence).

D'autres italiennes sortent du lot au XVI^e siècle, la plus connue étant Artemisia Gentileschi. En Flandre et dans les Provinces-Unies, quelques-unes émergent. Judith Leyster (1609-1660) est la créatrice comme ses confrères hollandais de vanités, de portraits et des scènes de genre. Elle semble avoir été la première à aborder les scènes illustrant les activités domestiques féminines. Elle appartient à la corporation des peintres de Haarlem, dirige un atelier très actif. Malgré l'intérêt qu'elle suscite de son vivant, elle tombe ensuite dans l'oubli. Clara Peeters (1594-Anvers -1657 ?) est, semble-t-il, la première autodidacte, n'ayant pas même pu profiter d'une éducation artistique familiale du fait de son statut social. Se consacrant à la nature morte, elle représente avec un soin particulier les reflets sur les vases précieux et y glisse parfois son autoportrait.



Judith Leyster, *Le joyeux buveur*, 1629, huile sur toile, 89 x 85 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Clara Petters, *Nature morte avec fleurs et orfèvrerie*, huile sur toile, 159,5 x 49 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

À partir du XVIII^e siècle, la France devient le centre de la création artistique et son rayonnement se poursuit jusqu'au XX^e siècle. Parmi une pléiade d'hommes, apparaissent quelques noms féminins. Louise Moillon (Paris 1610-1696) est une des premières à acquérir une grande réputation comme peintre de Vanités. Issue d'un milieu d'artistes proches de peintres flamands et hollandais vivant à Saint Germain des Prés, elle connaît un grand succès dû à la délicatesse des représentations de fruits dont elle rend à merveille le velouté ou la transparence. Parmi ses commanditaires illustres, citons Charles I^{er} d'Angleterre.

Réfléchissant à la situation de ses congénères, Émilie du Châtelet constate : « *Les femmes sont exclues, par leur état, de toute espèce de gloire, et quand, par hasard, il s'en trouve quelque une qui est née avec une âme assez élevée, il ne lui reste que l'étude pour la consoler de toutes les exclusions et*

de toutes les dépendances auxquelles elle se trouve condamnée ». *Discours sur le bonheur*, 1779.

Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle qu'un intérêt pour leurs œuvres se répand. Certaines osent même revendiquer leur spécificité et construisent leur carrière en toute indépendance, comme Rosa

Bonheur à laquelle on a fait le compliment de peindre "comme un homme" (on revient à la case départ !).

Même au XX^e siècle les qualificatifs assujettissants continuent : "la mère de" (Suzanne Valadon / Utrillo), "l'épouse de" (Sonia Delaunay / Robert Delaunay), "la compagne de" (Emilie Charmy / Charles Camoin).

Stratégies d'écartement

Comment acquérir une formation lorsqu'on est femme ? La meilleure chance d'y arriver est d'appartenir à une famille d'artistes et d'être élève d'un homme de son entourage comme nous l'avons vu plus haut. Mais souvent, la carrière est abandonnée après mariage. Cela soulève un autre problème puisque la règle est d'adopter le nom de son époux, d'où une difficulté supplémentaire à rester visible sauf à utiliser la solution d'Elisabeth Vigée qui complète son patronyme avec celui du marchand et expert en tableaux Le Brun, épousé en 1776. Adélaïde Labille-Guillard aura la même volonté. Le double nom de ces artistes, celui de naissance et celui de leur époux, est un élément supplémentaire d'indépendance qu'elles revendiquent en le portant publiquement tout au long de leur carrière.

En France, l'Académie de Saint-Luc, créée au XIV^e siècle admet la gent féminine, sans être pointilleuse sur l'environnement familial et le statut social. Mais leur nombre reste modeste (4% des effectifs au XVIII^e siècle). Les institutions créées par l'Etat, à commencer par l'Académie royale de peinture et de sculpture, ne sont pas fermées aux femmes. En un siècle et demi, quinze femmes y sont entrées, le sésame étant d'être fille ou



Clara Petters, *Nature morte avec fleurs et orfèvrerie*, détail des reflets où apparaît son autoportrait



Louise Moillon, *Nature morte avec un panier de fruits et une botte d'asperges*, 1630, huile sur bois, 53,3 x 73,3 cm, Art Institute of Chicago

épouse d'académicien. Rares sont celles qui ne sont recrutées que sur leur talent. Catherine Duchemin, fille d'un maître sculpteur et épouse du sculpteur François Girardon est la première à en franchir le seuil en 1663. Dans son procès-verbal de réception il est spécifié que le pouvoir royal souhaite « répandre ses grâces sans distinction de sexe ». Mais les contraintes imposées aux femmes sont nombreuses. Impossible de participer aux séances de dessin sur modèle vivant (des hommes nus!), ce serait contraire à la morale. Les peintresses, comme on les désignait alors, sont cantonnées aux genres mineurs (nature morte, scènes de genre, au mieux, portrait). Donc, inutile de les faire assister aux cours théoriques d'anatomie, de géométrie, de perspective. Comment espérer un séjour à Rome puisque, pour obtenir le prix de Rome, il faut exécuter une peinture d'Histoire. L'idée fut même soulevée en 1707 de fermer cette institution aux femmes. En 1783, lors de la réception d'Adélaïde Labille-Guiard et d'Elisabeth Vigée-Lebrun, le nombre des candidates fut fixé à quatre. Pour donner une idée de la disproportion, en 1793, année de sa dissolution, l'Académie comptait quatre vingt dix membres. Il faut souvent user d'un sous-texte pour montrer l'étendue de son talent. Ainsi *Les Attributs des Arts*, morceau de réception d'Anne Vallayer

en 1770 montre l'audace de celle dont des académiciens disaient qu'« elle peint en habile homme ». L'allégorie de la sculpture est évoquée par un moulage de nu masculin antique (alors que les femmes ont l'impossibilité de pratiquer cet exercice permettant d'accéder au grand genre). Le buste féminin, présenté en cours d'exécution (linge humide) est un autoportrait. N'y



Anne Vallayer-Coster, *Les Attributs de la peinture, de la sculpture et de l'architecture*, 1769, huile sur toile, 90 x 121 cm, musée du Louvre

a-t-il pas une revendication cachée dans cette œuvre ? Aucune artiste femme, puisqu'elles sont cantonnées aux genres mineurs, ne peut accéder à la catégorie des peintres d'histoire qui donnait accès au grade de professeur. Pourtant Elisabeth Vigée Lebrun avait bravé la consigne en présentant en 1780 comme morceau de réception *La Paix ramenant l'abondance*. Elle y démontre sa capacité, malgré un enseignement au rabais, à égaler ses confrères. Sa facilité à se jouer des drapés, son audace dans le choix et l'association des couleurs, la grâce des figures féminines et la fine nature morte ne convainquent pas l'institution, réticente à la recevoir. Son admission n'a pu avoir lieu que sur ordre de la reine, situation humiliante alors que son talent ne faisait aucun doute. Admises à l'Académie, Anne Vallayer-Coster, Elisabeth Vigée-Lebrun et Adélaïde Labille sont victimes en 1783 d'un pamphlet, *Suites de Malborough*, lors du Salon. Cette dernière est accusée d'exposer sous son nom des œuvres de F. A. Vincent (son futur époux qu'elle côtoie depuis sa jeunesse car formée par le père de ce dernier) et de mener une vie dissolue. Il faudra l'intervention de la comtesse d'Angiviller, épouse du directeur des Bâtiments du Roi, pour en arrêter la publication.



Elisabeth Vigée-Lebrun, *La Paix ramenant l'abondance*, 1780, huile sur toile, 103 x 133 cm, musée du Louvre, Paris



Marie-Anne Collot, *Buste de Pierre le Grand*, 1775, bronze, musée russe de Saint Pétersbourg

Un autre moyen d'effacer la trace des artistes femmes est d'attribuer leurs œuvres à un proche. Plusieurs des tableaux de Judith Leyster, évoquée plus haut, sont attribués à son compatriote Frans Hals. À partir de 1893, la paternité d'une vingtaine d'œuvres lui est restituée comme *La joyeuse compagnie* (ou *Le joyeux buveur*). À l'orée du XIXe siècle un sort encore plus cruel fut réservé à Constance Mayer (1774-1821). Ayant suivi avec profit l'enseignement de Suvée et Greuze, elle expose au Salon depuis 1791. Avec audace, elle ose peindre des nus masculins et choisir des sujets de peinture d'histoire. Compagne de Pierre Paul Prud'hon, les catalogues la présentent régulièrement comme son " élève " jusqu'à sa mort et même après.

Ainsi Vivant Denon dit déjà d'elle : « *Cette artiste féminin, quoiqu'elle ait déjà fait un charmant tableau, tient encore trop de son maître pour qu'on puisse savoir si elle a un talent à elle.* » Ses meilleures œuvres sont attribuées à Prud'hon. Elle obtient une médaille d'encouragement au Salon de 1808 pour *Le Sommeil de Vénus*. Après avoir acheté cette œuvre, le collectionneur Richard Wallace fait supprimer sa signature pour la remplacer par celle de Prud'hon. En 1879, Charles Gueulette, rédacteur de la Gazette des Beaux-Arts lui rendra justice : « *on lui a laissé ce qui, dans leur atelier commun, pouvait passer pour facile ou médiocre.* »

Comment montrer sa valeur ?

À Saint-Pétersbourg, se dresse une monumentale statue équestre de Pierre le Grand commandée par Catherine II à Etienne Maurice Falconnet, ami de Diderot. Le sculpteur mettra douze ans pour terminer cette œuvre en bronze, inaugurée en 1782. Il a confié la réalisation du visage à sa jeune élève, Marie-Anne Collot, alors âgée de 18 ans. La confiance du maître envers celle-ci ne fut pas vaine : il suffit de contempler la réplique au musée russe : le visage, créé d'après divers portraits et le masque mortuaire de Pierre le Grand, exprime le caractère impérial du personnage. La virtuosité de la jeune artiste ne laisse pas d'impressionner.



Marie Constance Mayer, *Le Sommeil de Vénus et Cupidon*, 1806, huile sur toile, 97 x 145 cm, Wallace collection, Londres

Mais hélas, les femmes réduites au genre mineur, expriment leur talent en particulier dans les portraits. À travers cette catégorie, elles ont connu souvent à leur époque un grand succès, sollicitées par la haute société pour se faire représenter. Adélaïde Labille-Guillard est ainsi conviée à Versailles en 1786 pour faire le portrait de Mesdames (tantes de Louis XVI) et de Madame Elisabeth (la sœur du roi). Elle partage avec Elisabeth Vigée-Lebrun le titre de Peintre (au masculin...) de Mesdames. Mais quoi de mieux pour exprimer sa place dans le monde de l'art que de faire son autoportrait ? De nombreuses artistes sont aussi connues par cet exercice. Adélaïde Labille-Guillard en a peint plusieurs. En 1785, elle met en valeur son statut de peintre de l'Académie, en se représentant vêtue d'une robe de grand prix, dont elle restitue à merveille le chatoyement, coiffée d'un chapeau à la dernière mode. Devant un grand chevalet (ce qui suppose une commande de prestige), tenant pinceaux et palette, elle est entourée de deux de ses élèves. L'une d'elle peindra plus tard *Dans l'atelier de Madame Labille-Guillard-Vincent vers 1800* montrant Adélaïde faisant le portrait de Vien, entourée de son époux le peintre Vincent et de plusieurs personnes.

Le XIXe siècle s'ouvre sur de bien pauvres perspectives pour les artistes femmes (comme l'interdiction d'entrer aux Beaux-Arts), mais d'autres lieux vont y suppléer. Elles peuvent s'inscrire à l'École de David où elles ont bien du mal à émerger au milieu des garçons. Certaines élèves montrent leur détermination et leur audace comme Marie-Guillemine Benoist (1768-1826). Dans le *Portrait d'une négresse* (l'esclavage a été aboli dans les possessions françaises en 1797 et sera rétabli en 1802), le modèle, assis dans un confortable fauteuil, regarde le spectateur. Vêtement et turban blancs mettent en valeur les nuances du rendu de la peau.



Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, 1800, huile sur toile, 81 × 65 cm, musée du Louvre, Paris

Un tissu bleu négligemment posé sur le dossier ajoute une note colorée. Pas d'approche victimaire ou exotique, mais mise en valeur d'une individualité, comme elle l'aurait fait pour n'importe quelle femme blanche aisée. Ce tableau, exposé au Salon de 1800, illustre les idées défendues dans ses écrits par Olympe de Gouges avant sa mort.

Après le Premier Empire et la Restauration, peu favorables à l'épanouissement créatif, la deuxième moitié du XIXe siècle voit un début d'émancipation se dessiner. L'académie Julian, fondée en 1866 à Paris par le peintre Rodolphe Julian, ouvre en 1876 un atelier aux dames. Des artistes venues d'autres pays européens y font leurs armes. Des modèles masculins sont admis à y poser (en caleçon) et on peut reproduire des nus à partir d'œuvres faites par des élèves hommes. C'est un réel progrès, puisque c'est la seule école ouverte aux dames. Mais l'inscription y est plus chère que pour les hommes. Leur local est sous les toits, non chauffé en hiver.

Quelques artistes féminines vont apporter leur aide à leurs consoeurs. Hélène Bertaux (1825-1909) sculptrice plusieurs fois médaillée au Salon et première à décrocher une médaille d'or dans cette discipline à l'Exposition Universelle de 1889, ouvre un atelier de dessin et de modelage, puis de sculpture. Elle fonde l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS) en 1881. Jusqu'à 1994 (110e et dernière exposition) cette institution vise à favoriser le talent et à défendre les droits des artistes françaises ou étrangères. Pour leur donner plus de visibilité, elle organise un Salon annuel ouvert aux débutantes comme aux artistes connues. Sa ténacité va être payée de retour : en 1903 les Beaux-Arts de Paris ouvrent enfin leurs portes, ce qui signifie enseignement gratuit, de qualité, et accès au prestigieux Prix de Rome.



Adélaïde Labille-Guillard, *Autoportrait avec deux élèves*, 1785, huile sur toile, 211 x 151 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Métamorphoses du désir

Apollon, Daphné, Hyacinthe



Francesco Albani, *Apollon et Daphné*, c. 1615-1620, h/t, 17,5 x 36,5 cm, musée du Louvre

« Je veux dire les formes changées en nouveaux corps »
(Ovide, *Les Métamorphoses*)

Les rapports entre les sexes sont loin d'être toujours harmonieux. Les débats actuels sur la séduction, le harcèlement et l'agression témoignent de l'inconvenance de certains désirs, principalement ceux des mâles en situation de dominance. Les cultures anciennes n'ont pas ignoré cette question : les mythes grecs et leurs représentations figurées sont une source d'enseignement sur les mentalités du passé.

Dans l'univers des mythes gréco-latins, les métamorphoses occupent une place singulière. Les dieux pratiquent cette opération sur eux-mêmes pour aller à la rencontre des humains; mais ils transforment aussi ces derniers qui ont la malchance de leur déplaire ou de trop leur plaire. La métamorphose est le révélateur d'une perméabilité des frontières entre l'humain, le divin, l'animal et le végétal. Le cas des métamorphoses végétales est spécifique aux filles et aux garçons en proie aux désirs des dieux – surtout mâles¹; et les mythes racontent les conséquences de ces désirs excessifs. Les amours d'Apollon pour Daphné et Hyacinthe en témoignent.

Daphné, ou la chasseresse chassée

Tout comme la déesse Diane, la belle nymphe Daphné préfère la chasse et la virginité au destin de femme et d'épouse; mais l'amour d'Apollon lui est fatal. Ovide raconte que le dieu solaire se moquait de la petiteesse de l'arc de Cupidon. Pour se venger, celui-ci décocha deux flèches sur Apollon et Daphné : la première, dorée, pour faire naître l'amour et la seconde, de plomb, pour le mettre en fuite. Apollon, échouant à convaincre Daphné de son amour, se met en chasse. Sur le point d'être rattrapée, la nymphe implore les dieux de la délivrer :

*« La prière à peine finie, une lourde torpeur envahit les bras,
le sein doux est cerclé de fine peau,
en feuillage les cheveux, en branches les bras poussent,
le pied jadis si vif colle aux racines figées,*

*la tête est la cime, une splendeur demeure en elle ».*²

Daphné s'est métamorphosée en laurier (daphné en grec, laurus en latin) qui devient l'emblème d'Apollon, utilisé dans son culte.

Les artistes ont abondamment illustré ce conte sous ses diverses phases. Francesco Albani (*Apollon et Daphné*, c. 1615-1620) représente la course poursuite, antérieure à la métamorphose, dans un format horizontal de style classique. L'arrière-plan est constitué d'un paysage bordé de montagnes et d'un fleuve à l'aspect paisible qui contraste avec le premier plan où Apollon, muni de son arc, tente de rejoindre Daphné pourvue d'une lance. La main droite du dieu, tendue vers la nymphe semble la supplier d'arrêter sa course; mais celle-ci se retourne et son visage traduit l'effroi. Le mouvement est exprimé à la fois par les positions des pieds (l'un au sol et l'autre en l'air avec une inversion pour les deux protagonistes) et le flottement des vêtements dont les couleurs ont une valeur symbolique. Le rouge et l'orangé d'Apollon sont les signes d'un désir "brûlant" qu'Ovide décrit ainsi :

*« Comme les tiges légères brûlent quand on a ôté les épis,
comme les haies s'enflamment quand un voyageur de hasard
en approche sa torche ou en laisse brûler le feu en plein jour;
ainsi le dieu se laisse aller aux flammes, ainsi dans sa poitrine
il brûle et nourrit, avec espoir, un amour impossible ».*

En revanche, le blanc "chiton" et le léger manteau bleu de Daphné témoignent de sa virginité. Au travers des nuages, dans le coin droit du tableau, Cupidon désigne le résultat de sa vengeance. Dans un esprit très "classique", cette œuvre exprime le refus de la démesure.

Le moment de la métamorphose est le plus souvent représenté, et la sculpture du Bernin de la Galerie Borghèse (*Apollon et Daphné*, 1622-1625) en constitue le meilleur exemple³. L'artiste a saisi les personnages à l'instant où, à la



Lorenzo Bernini, *Apollon et Daphné*, 1622-25, marbre, Villa Borghèse, Rome

fois, le dieu capture la nymphe et où s’amorce le processus de transformation végétale, interprétant ainsi les vers d’Ovide :

« Phoebus l’aime encore et, la main posée sur le tronc, il sent son cœur palpiter sous l’écorce nouvelle ».

Apollon est en pleine course, la jambe gauche relevée et le drapé flottant derrière lui. Daphné, dans un ultime effort, projette son corps en avant, mais la main gauche du dieu la saisit à la hanche. Sa bouche ouverte crie de terreur au moment même où l’écorce l’enveloppe et de ses membres jaillissent des branches feuillues et des racines.

Par son dynamisme et l’insistance sur l’expression des passions, cette sculpture est emblématique de l’esthétique baroque. La présence d’une telle œuvre mettant en scène la frustration du désir pourrait sembler incongrue dans la demeure d’un cardinal romain. Mais Scipion Borghèse, grand collectionneur et mécène n’avait pas renoncé aux expériences sensuelles. Cependant le cardinal Maffeo Barberini, futur pape Urbain VIII fit graver sur le cartouche de la base de la statue un petit couplet moral composé en latin dont la traduction pourrait être : « Celui qui aime à poursuivre les formes fugaces du plaisir ne trouve que feuilles et fruits amers sous sa main. » Dans la Rome baroque, la mythologie est réinterprétée dans une optique chrétienne et morale. Dans ce contexte, le groupe d’*Apollon et Daphné* illustre la vanité du désir, la désillusion qui accompagne les plaisirs des sens et la nécessité de s’en libérer en les sublimant.

Une troisième représentation s’attache à l’ultime fin du poème d’Ovide. Le désir d’Apollon ne s’est pas éteint avec la transformation de son objet. Il étreint passionnément sa “ belle plante ” :

« Il embrasse les branches comme des bras; de toute sa force il donne des baisers au bois et le bois renvoie les baisers. [...] Le laurier, de ses branches juste formées, s’incline ; il a semblé qu’une tête s’agitait, à la cime. »

Cette fin n’est pas sans ambiguïté : devenue arbre, Daphné semble cesser de résister et s’incline vers son poursuivant. Un tableau de Piero del Pollaiuolo (*Apollon et Daphné*, c. 1470) pourrait être interprété en ce sens. Apollon, le regard énamouré, enserre la taille et les hanches de Daphné et semble la soulever de terre (pour l’empêcher de s’enraciner ?). La métamorphose de la nymphe n’en est qu’à son début : seuls les bras sont devenus des branches. Toutefois, le plus étonnant – et en cela conforme au poème – est que le visage de Daphné n’exprime nullement la peur mais se tourne avec une expression de douceur vers son poursuivant qui apparaît, dès lors, plus comme un “ chevalier servant ” que comme un violeur potentiel. On pourrait avancer une interprétation “ courtoise ” de cette œuvre du XV^{ème} siècle : Apollon devient un jeune noble épris d’une dame inaccessible. Un siècle avant le tableau de Pollaiuolo, Pétrarque dans le *Canzoniere*, rêvait, à la vue du laurier, aux tresses blondes de Laure et évoquait, à destination d’Apollon, « l’honoré feuillage dont, après toi, je me suis senti charmé. »

Hyacinthe, ou l’amour des garçons

Apollon aime aussi les garçons et porte à Hyacinthe, fils du roi de Sparte, un amour immodéré, au point de délaïsser sa lyre et son arc pour passer tout son temps avec son amant. Cette liaison est le modèle du rapport “ pédérastique ” entre un garçon prépubère – l’*éromène* – et un adulte plus âgé – l’*éraste* –, liaison à la fois amoureuse et pédagogique.



Piero del Pollaiuolo, *Apollon et Daphné*, c. 1470, h/bois, 29,5 x 20 cm, Londres, National gallery



Nicolas René Jollain, *Hyacinthe changé en fleur*, 1769, h/t, 96 x 130 cm, châteaux de Versailles et de Trianon

Mais Ovide raconte l'issue fatale de ces amours. Jouant avec Hyacinthe au lancer du disque,

« *Phoebus, après l'avoir balancé, dans les ciels et les airs envoie le premier disque : il fend de son poids les nuages en face. Le poids retombe, après un long temps, sur la terre solide.* »

Hyacinthe se précipite pour ramasser le palet, mais celui-ci rebondit et l'atteint au visage d'une blessure mortelle. Apollon, désespéré, s'accuse et, puisqu'il ne peut sauver son amant, il lui octroie une immortalité florale : du sang versé pousse une fleur, l'hyacinthe ou jacinthe.

« *Voici le sang; versé à terre il a marqué les herbes, il cesse d'être sang et, plus brillante que la pourpre de Tyr, une fleur naît, prend forme de lys, si ce n'est que l'une est de couleur pourpre et l'autre d'argent.* »

L'histoire de Hyacinthe est moins représentée que celle de Daphné ; le contexte homoérotique y est peut-être pour quelque chose. En 1769, lorsque Nicolas René Jollain, peintre académicien, reçoit une commande de Louis XV pour un dessus de porte destiné à un salon du petit Trianon, il fournit une peinture d'histoire décorative plus lyrique que dramatique. Apollon, à demi allongé sur ce qu'on suppose être un rocher, appuie son front sur son bras gauche, tout en masquant ses yeux dans un geste d'accablement très théâtral. Le corps de Hyacinthe, dont la tête repose mollement sur l'aine d'Apollon, semble plus endormi que mourant. Le disque sous le drapé jaune et les fleurs de jacinthe rappellent le déroulement de la fable. Ce *Hyacinthe changé en fleur* est un charmant tableau de cour où la tragédie mythologique devient un prétexte pour l'agrément des nobles.

La sculpture de Stefano Ricci (*Apollon et Hyacinthe*, 1769), influencée par l'art de Canova, appartient à une toute autre sensibilité. Le néo-classicisme, sous l'influence des thèses de Winckelmann réinvente un idéal grec où la pureté de la forme est au service d'une représentation idyllique de l'amour juvénile. Dans cette œuvre, l'allongement des corps, la finesse des membres, les boucles des chevelures, les traits féminins des visages dénotent l'aspect androgyne des personnages. La façon dont Apollon soutient le corps de

Hyacinthe s'apparente plus à la caresse qu'à l'effort de réanimation. Ces chairs lisses, à l'érotisme un peu froid, n'en sont pas moins une évocation explicite de l'amour des garçons.

Si, quittant l'esthétique de l'idéalisme néo-grec, on se tourne vers des représentations plus "réalistes", on rencontre la postérité du Caravage. Le musée de Cherbourg possède de une *Mort de Hyacinthe* d'un peintre anonyme, datée de la première moitié du XVIIIe siècle. L'esthétique caravagesque se manifeste ici de manière flagrante. Sur un fond



Stefano Ricci, *Apollon et Hyacinthe*, c. 1810, marbre, Florence, Palais Pitti

sombre, deux corps violemment éclairés, occupent la totalité de l'espace. Apollon et Hyacinthe ne sont pas des adolescents idéalisés, mais de jeunes hommes aux traits virils clairement marqués. Les chairs grises, les pieds poussiéreux et les plis du cou au-dessus des clavicules font songer à des modèles "populaires". La fidélité au texte des *Métamorphoses* prend ici une tournure réaliste : le peintre n'a pas craint de faire figurer le sang coulant de la bouche de Hyacinthe, éclaboussant le genou d'Apollon et se répandant en tache sur le sol d'où naît la fleur. Mais ce tableau recèle un élément incongru et anachronique : à la place du disque meurtrier, le peintre a représenté un jeu de raquettes qui s'apparente au tennis actuel. La solution de l'énigme réside dans une traduction en italien – très remaniée – des *Métamorphoses* d'Ovide, en 1561, par Giovanni Andréa dell'Anguillara qui ajoute au lancer du disque le récit d'une partie de jeu de balle. L'auteur du tableau, certainement lecteur de cette version, a choisi de faire mourir Hyacinthe d'un violent choc d'une balle de cuir très serré plutôt que d'un disque ; mais on ignore les raisons de ce choix.

Ce qui n'est pas le cas de l'œuvre de Giambattista Tiepolo (*La Mort de Hyacinthe*, 1752), commandée par un prince allemand dont l'amant venait de mourir. L'aristocrate et son ami étaient des adeptes de ce jeu de balle très à la mode à l'époque. Le tableau comporte donc la représentation au premier plan d'une raquette et de balles, le filet prenant place à l'arrière-plan. L'impact de la balle est clairement marqué sur la pommette de Hyacinthe.

Plusieurs éléments de la composition sont troublants, voire énigmatiques. Hyacinthe, à demi couché sur un splendide drapé orange, la tête tournée vers son amant, exhibe un torse parfait d'éphèbe grec. Le geste d'Apollon, la main sur



Anonyme, *Apollon et Hyacinthe*, 1^{ère} moitié du XVIII^e siècle, h/t, 132 x 91,2 cm, © musée Thomas Henry, Cherbourg-en-Cotentin



Giambattista Tiepolo, *La Mort de Hyacinthe*, c. 1752-1753, huile sur toile, 287 x 232 cm, musée Thyssen-Bornemisza, Madrid

son front, semble un peu théâtral, mais n'exprime pas moins la douleur et le regret. Mais que vient faire, sur la droite, cette statue de Pan au visage grimaçant et ironique qui semble se moquer de cette scène ? Et que dire du petit Eros à la chevelure ébouriffée et au visage déformé ? Le peintre a peut-être voulu représenter deux types de sentiments provoqués par la fable : la distance ironique et la compassion. Les personnages qui assistent à l'événement peuvent aussi bien être des citoyens spartiates (celui vêtu d'une robe rayée pourrait être le père de Hyacinthe, le roi de Sparte) qu'un substitut des spectateurs dont la fonction serait de montrer la nature artificielle de la scène : tout ceci n'est qu'un tableau ! Cette impression est renforcée par l'indécision du lieu du drame : en bas et à gauche du tableau, que vient faire ce dallage sous la verdure de l'espace de jeu ? L'œuvre de Tiepolo tire sa beauté de ses ambiguïtés.

Les représentations métamorphosent les mythes selon les mentalités de chaque époque. La perspective moderne des "études de genre" serait tentée de ne voir dans ces fables que le masque euphémisant de la violence masculine et de la pédophilie. Mais les mythes grecs, conformes en cela à l'idéal de mesure, valaient condamnation des comportements excessifs et leurs représentations successives mettent clairement en scène les ambivalences du désir : l'art ne gagne rien à faire la morale !

ÉDOUARD AUJALEU

Notes :

¹ Sur cette question, voir Françoise Frontisi-Ducroux, *Arbres-filles et garçons-fleurs, Métamorphoses érotiques dans les mythes grecs*, Paris, Seuil, 2017.

² Toutes les citations d'Ovide sont extraites de : Ovide, *Les Métamorphoses*, L.I et X, traduction Marie Cosnay, Editions de l'Ogre, 2017.

³ Le musée Fabre possède une réplique en bronze de la statue du Bernin datée des années 1700-1710.

ZAO WOU-KI

La couleur du souffle

« Espace, lumière, mouvement, souffle, tels sont pour moi les mots essentiels, les sujets permanents de ma recherche ». Zao Wou-Ki (entretien avec Bernard Noël, 1998).



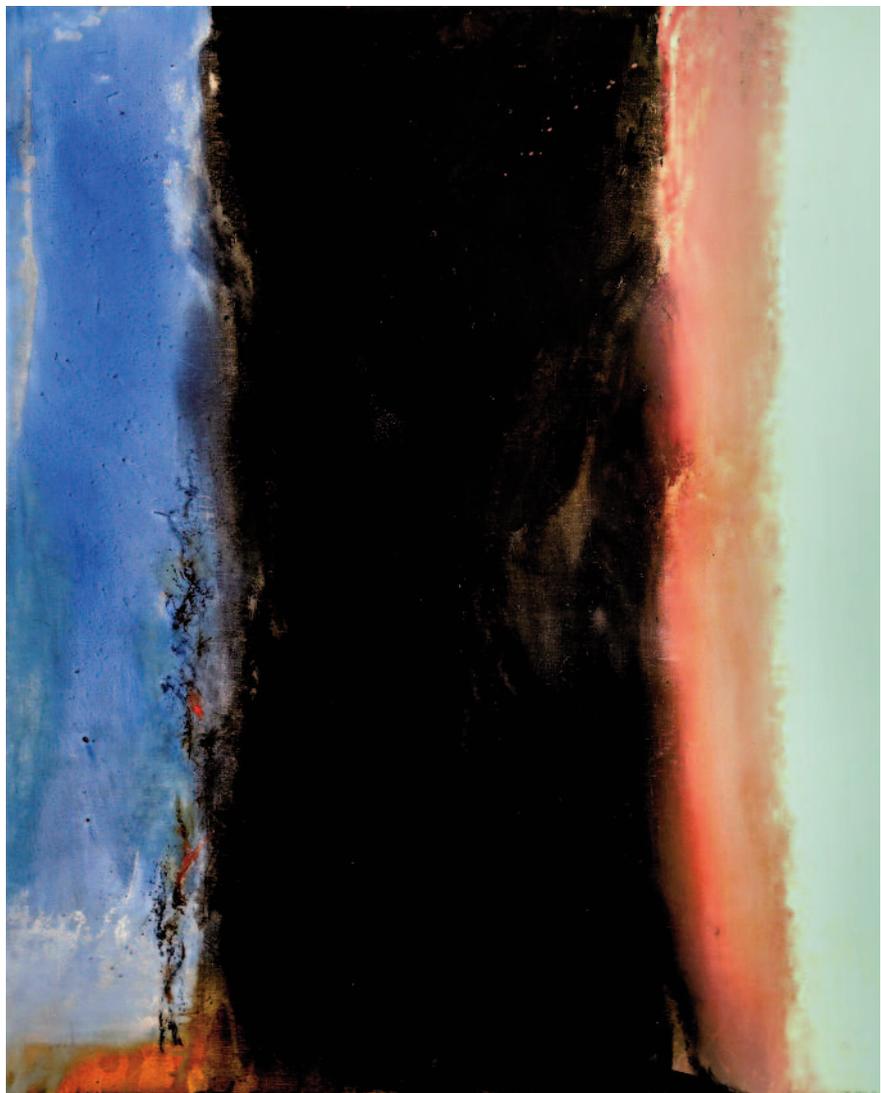
29-03-65, huile sur toile, 73 x 59,5 cm dépôt du musée du Louvre au musée Fabre, 2007, ©ADAGP 2019, photo Frédéric Jaulmes

Le tableau titré 29-3-65 placé en face de la sortie de l'ascenseur au 2^e étage compte certainement parmi les trésors précieux du musée Fabre, si l'on en juge par le marché de l'art. Zao Wou-Ki est en effet réclamé par la peinture chinoise comme par la peinture parisienne. Aussi sur le marché de l'art, son œuvre s'impose-t-elle dès 1980. Depuis janvier 2008, près de 260 de ses œuvres ont dépassé le million de dollars. En 2018, 29-1-64 s'est vendu chez Christies Hong Kong 25,9 millions de dollars... Au-delà de ces considérations, ce tableau mérite notre attention, car il nous offre, par ses couleurs et sa composition, une sensation qui nous rapproche de la vision du monde d'un érudit chinois.

29-3-65 : Zao Wou-Ki titre son tableau, le 23 mars 1965, donc. Sans doute, contemplant sa toile, décide-t-il qu'elle est capable d'immerger le spectateur dans l'atmosphère qui bouillonne en lui. Sans doute estime-t-il ce jour-là qu'elle vit suffisamment, à force d'y revenir, de l'animer de coups de pinceaux délicats ou de grands gestes colorés, de superpositions laissant parfois la place au hasard des couleurs. Ce tableau appartient au Louvre. Il fait partie du legs Marcel Beurdeley en 1978. Il est en dépôt au musée Fabre depuis avril 2007.

Zao Wou-Ki devient français en 1964 avec l'appui d'André Malraux. Imprégné de la grande peinture chinoise, il est reçu à l'Académie des Beaux-Arts de Paris en 2003. C'est alors qu'eut lieu à Montpellier, en 2004, l'exposition *Zao Wou-Ki. La quête du silence*. Cette exposition rassemblait des tableaux d'artistes admirés par Zao Wou-Ki et choisis par lui-même : Riopelle, Sam Francis, Joan Mitchell, Manessier, Soulages, Hartung, Alechinsky, Debré... Très proche de Pierre et Colette Soulages, Zao Wou-Ki ouvrait une perspective spirituelle au refus de la figuration. Il a marqué le grand débat du non-figuratif, et y a apporté sa conception orientale de l'art ouvrant vers l'immanent.

À la suite de cette exposition, Zao Wou-Ki fit don au musée d'une encre de Chine, *Sans Titre*, créée en 1990, reproduite p. 262 dans le bel ouvrage de Flammarion, *Zao Wou-Ki, 1935-2008*, préfacé par Dominique de Villepin. Cette œuvre est en réserve.



Zao Wou-Ki, *Homage to Matisse I 02-02-86*, huile sur toile, 162 x 130 cm, 1986 collection particulière, ©ADAGP 2019

Zao Wou-Ki choisit Paris en 1948, à l'âge de 28 ans, pour y apprendre la « vraie peinture », c'est-à-dire la peinture à l'huile, dont les revues occidentales lui offrent des reproductions et lui dévoilent la joie de la couleur. Élevé dans une famille lettrée et artiste chinoise, Zao Wou-Ki vit l'émotion picturale dans la vibration colorée. Il faut se souvenir combien l'idée même de peinture à l'huile occidentale constituait une sorte de révolution dans un pays qui ne s'exprimait qu'au travers du travail de l'encre.

Ses maîtres sont Cézanne, Matisse et les Impressionnistes. Il est de tradition en Asie d'honorer ses amis disparus. Ainsi peindra-t-il trois grands tableaux, *Hommage à Matisse* en 1986, *Hommage à Monet* en 1991 et *Hommage à Cézanne* en 2005, conçus en magnifiant leur palette de couleurs. Le Musée d'Art Moderne de Paris nous a donné l'opportunité de les admirer lors de l'exposition *Zao Wou-Ki. L'espace est silence*, qui eut lieu du 1^{er} juin 2018 au 6 janvier 2019. Lorsqu'il s'échappe vers Montparnasse, ses

œuvres sont encore figuratives, déjà colorées, au dessin léger comme un rêve.

29-3-65 est une peinture occidentale

Dès la fin des années 1950, la peinture de Zao Wou-Ki trouve cette expression plastique fondée sur la couleur, cette luminosité souvent faite de clair-obscur qui est emblématique de son travail. Construite par équilibre de grandes masses colorées, la composition de ses tableaux semble coaguler /tournoyer autour d'un noyau actif, sorte de tourbillon, d'ouragan. Par le choix du clair-obscur, Zao Wou-Ki exprime l'orient avec l'œil d'un occidental.

La palette de couleur de notre tableau est celle des cubistes analytiques, un peu plus contrastée, entre les tons de terre et les blancs, empâtés en bas du tableau. L'effet de clair-obscur sert d'outil au souffle qui parcourt la toile de bas en haut. Par l'alternance de l'ombre brune et des lumières blanches, il parle de l'occident, de sa recherche de lumière dans la peinture,



29-03-65, huile sur toile, détail de la signature, ©ADAGP 2019

et rappelle la palette cubiste de Braque et Picasso. Les strates de sa composition, du blanc au sombre, du froid au chaud, peuvent donner l'illusion d'un espace construit, sorte de paysage, idée que renforcent les coulures verticales qui évoquent pour nous personnages ou forêt, placées comme elles le sont dans ce qui serait dans nos tableaux une échappée de perspective. En adoptant les codes occidentaux du clair-obscur, Zao Wou-Ki sollicite nos décodages classiques. C'est pourquoi il nous parle et nous séduit.

Les effets d'empatement blanc du bas du tableau et les coulures de la partie supérieure gauche donnent vie à la toile ; ils trouvent leur source dans la peinture occidentale de la fin du XIXe siècle ou de la peinture américaine du milieu du XXe siècle.

Voisin immédiat de Giacometti à Montparnasse, Zao Wou-Ki partage avec lui l'incessante reprise ou, plutôt, l'infinie quête de soi et de l'autre. Comme Giacometti remodelant sans cesse le visage, en quête permanente de la profondeur du regard, Zao Wou-Ki, en choisissant la peinture à l'huile, peut revenir sans cesse, avec volupté, sur la première couche de couleur, puis la deuxième, gratter, enlever, mélanger, superposer, ajouter... Zao Wou-Ki, passe la journée entière dans son atelier, dans une méditation picturale, plus proche de la sensibilité à l'énergie du taoïsme que des rituels du confucianisme. Il peut rester des heures devant ses toiles, assis ou déambulant pour les vivre sous tous les angles, revenant, ôtant ou combinant pour plus de profondeur ou de vie. Le titre du tableau du musée Fabre, 29-3-65, date de ses derniers coups de pinceau, reflète cette pratique longue et méditative.

C'est en 1959 que Zao Wou-Ki décide de ne plus donner à ses tableaux de titre autre que la date de leur achèvement. La peinture n'est

plus spectacle, elle devient le lieu d'un échange où l'expérience du peintre, ce qui fut le point initial du tableau – un choc émotionnel, le choix d'une couleur, la première tache posée à la surface de la toile... – rencontre l'expérience du spectateur : sa connaissance de la peinture, sa sensibilité, son état d'esprit. Sa peinture s'inscrit ainsi dans le renouveau contemporain, celui de la déconstruction de la peinture académique et de sa reconstruction au travers des expériences multiples du XXe siècle.

29-3-65 ouvre au monde oriental

29-3-65, fait d'ombres et de lumières, dans la tradition occidentale, mais aussi du mouvement et du souffle taoïstes, est un bel exemple d'une œuvre parfaitement identitaire de Zao

Wou-Ki. L'idée portée par la phrase de Zao Wou-Ki citée en sous-titre canalise les sensations immédiates qui envahissent le visiteur devant ce tableau, même si les effets de lumière et d'espace appartiennent plutôt au clair-obscur occidental.

L'Espace : Englobant le nœud central, les couleurs de l'air, le chaud, le froid, tout à la fois lointain et gazeux, doré et brumeux, filent vers des horizons infinis. Le tableau se développe dans un mouvement vaporeux autour du centre. Ici prend corps la vision du monde taoïste, celle de la poésie du vide et de la vie autour du tourbillon primordial. Nombreux sont les tableaux de Zao Wou-Ki qui organisent ainsi l'espace à partir du centre, soit en rejetant sur les bords la matière et tournant autour du vide, soit,



29-03-65, huile sur toile, détail du centre, ©ADAGP 2019

comme ici, en focalisant sur le centre l'énergie qui aspire le pourtour et le nourrit de sa force.

Le Mouvement : Son espace central, qui lance le regard dans toutes les directions, comme une tornade s'échappant en flammèches blanches et noires, s'étalant parfois ou tourbillonnant sur place avant de petites explosions, est animé par « *les pattes de mouche du pinceau rêveur* » (expression de son ami Henri Michaux). Cette technique du trait de pinceau, à la fois souple et délicat, rappelle que Zao Wou-Ki apprenait avec son grand père, dès l'âge de 5 ans, à tracer des idéogrammes au pinceau.

Souffle : Le grand zigzag blanc qui part de la base du tableau fait vibrer l'ensemble d'un souffle unique, qui devient tourmente dans le milieu et s'échappe, plus calme, en haut à droite, semblant épargner la partie plus paisible aux tons dorés. Lorsqu'il était étudiant à l'école des Beaux Arts de Hangzhou, Zao Wou-Ki passait de longues heures, dit-il, à s'imprégner des variations de lumières sur le lac de l'Ouest, aussi nommé le "Paradis sur Terre" et classé au patrimoine mondial de l'UNESCO. Il y guettait le moindre souffle, étudiait son effet sur l'eau et l'atmosphère du lieu. Ces émotions ont-elles guidé le pinceau de Zao Wou-Ki devant cette toile ?

Zao Wou-Ki dit commencer ses tableaux par le centre. Ici, le centre est bouillonnant. Dans d'autres œuvres, le centre est infini, cadré par une énergie périphérique. Dans ce type de tableau centré, le rythme général rejoint celui des idéogrammes : dessin souple et précis, au sein d'un carré strict, lui-même subdivisé par neuf lignes conductrices. De même, le tableau peut se composer en trois zones horizontales et trois verticales. L'orient est donc ici très présent, vision du monde taoïste et savoir-faire calligraphique.

Daniel Abadie écrit : « *Le contraste entre cette boule turbulente et le calme de la partie supérieure aux tons pastels rappelle les notions fondatrices de la peinture chinoise, à commencer par celle du vide comme principe actif du tableau* ». Ce texte n'a pas été écrit à propos du tableau 29-3-65, et pourtant, comment mieux illustrer la puissance de l'inspiration chinoise dans la peinture abstraite occidentale de Zao Wou-Ki qu'en faisant ce rapprochement (osé) ?

La partie en haut à gauche du tableau, avec ses coulures structurantes, évoque la peinture américaine, découverte tant à Paris, où il fréquente Sam Francis que son galeriste lui fait connaître, et qui partage avec lui les cours de français à l'Alliance Française, qu'à New York, où il voyage en compagnie de Pierre et Colette Soulages en 1958.



Sans titre, 1990, encre de Chine sur papier, 104 x L. 103,5 cm, don de l'auteur au musée Fabre, 2005, ©ADAGP 2019, photo Frédéric Jaulmess

Zao Wou-Ki s'inscrit pleinement dans la Seconde École de Paris

Entretien soigneusement une grande autonomie personnelle et de fidèles relations amicales, Zao Wou-Ki côtoyait tous les peintres de Montparnasse, dont Vieira da Silva et Hartung. Le rapprochement de ces artistes, que l'accrochage de musée favorise, fait ressortir la proximité de leur recherche d'alternative à la représentation figurative du réel. La délicatesse des traits de Vieira da Silva, les griffures de Hartung ont leur poésie. La particularité de Zao Wou-Ki, qui partage avec eux cette sensibilité et cette quête d'une nouvelle peinture abstraite, ressort dans la puissance de ses petits coups de pinceau légers et folâtres. Arrivé en occident avec une profonde culture chinoise, Zao

Wou-Ki s'insère pleinement dans la culture occidentale et dans le groupe de la seconde école de Paris, en fusionnant son savoir-faire graphique et la joie de la couleur à l'occidentale.

S'affranchissant de toute volonté représentative dès 1954, Zao Wou-Ki trace une voie qui s'éloigne du "réel", mais non de toute expression intime : ce rapport entretenu par le

peintre avec les êtres, avec le vivant et avec les choses. Diverses émotions, parfois opposées, cohabitent dans cette œuvre. Le mouvement joliment nommé *Abstraction lyrique* par la critique s'incarne dans ce tableau du musée Fabre mais ne saurait circonscrire l'œuvre de Zao Wou-Ki.

Une troisième vie qui le rapproche de sa Chine natale

En effet, après 1970, et sur les conseils de son ami Henri Michaux, s'ouvrira la voie des grandes encres de Chine, dont le musée Fabre possède un bel exemplaire (*Sans titre* – 1990 – encre de Chine sur papier). Puis, sur la fin de sa vie, quelques figurations apparaîtront, comme dans *Le Vent pousse la mer*, en 2004, et même de très jolies petites aquarelles peintes sur le motif...

Peut-être est-ce en raison de ce jeu fécond entre l'orient et l'occident, qui résonne si bien avec la fertilisation trans-culturelle que souligne Nicolas Bourriaud, que Zao Wou-Ki émerge ainsi de la Seconde École de Paris, grâce à la grande exposition qui vient de lui être consacrée au MAM de Paris ? Il est certes un parfait exemple de pont entre cultures opposées, comme le soulignait l'article de Jean Barrot dans notre revue *La Rencontre* en 2004.

Ce peintre se prête à une lecture symbolique et réaliste à l'occidentale, alors qu'il est mû par une vision du monde chinoise.

Il trace un espace abstrait et lyrique, qu'il déteste définir en terme de paysage – mot qui, selon lui, finit par ramener les choses vers ce qu'il appelle « *le piège de la ressemblance* », préférant parler de nature, pour évoquer un univers plus large : de multiples espaces enchevêtrés y prennent un sens cosmique où circulent l'air, le souffle du vent.

Notre tentation est de rationaliser en cherchant influences, parentés, en inscrivant dans le temps et soulignant les simultanités de problématiques, ou encore en cherchant, dans la lignée de la grande peinture française et du cubisme, le lien entre réalité et peinture, retrouvant paysages, étendues aquatiques, forêts, ciex mouvementés ou embrasés, chevaux galopants, ou autres figures familières. Or, l'œuvre de Zao Wou-Ki, précisément parce qu'il est aussi et peut-être avant tout oriental, pose la question de la peinture pour la peinture, de l'enveloppement du regardeur dans l'objet regardé, tout comme l'immersion du peintre dans son sujet.

Or, il est aussi possible de renoncer à ce questionnement, et de mieux entrer dans l'œuvre de Zao Wou-Ki. Chaque évocation de repères graphiques ou explicatifs sépare de l'œuvre. Faire effort de se limiter à l'ici et maintenant est signe de référence à des repères dans l'espace et le temps, loin du « lâcher-prise ». Or la peinture de Zao Wou-Ki trace un chemin vers l'harmonie du taoïsme, vers le croisement de la turbulence du vent d'hiver et de la chaleur paisible de l'été, entre l'impétuosité de la jeunesse et la sagesse de l'âge mûr, la vie et la mort nouées dans le silence des souffles du tableau.

Le tableau ne décrit pas, le récit, s'il peut s'inventer, ne le nomme pas. Le tableau appelle à se laisser contempler, à vivre l'accord entre soi et l'autre, dans une sorte de bain coloré et mobile. Il n'y a pas tant à comprendre, mais plutôt à ressentir, à « *voyager dedans* » (Zao Wou-Ki), à s'ouvrir à la présence, à entrer dans la magie.

Prenons la mesure de l'écart entre occident et orient en relisant Yves Bonnefoy 1998 *Zao Wou-Ki, et La Différence* : « *D'une part, dans nos pays, l'approche de la réalité qui, confortée par l'idée d'une divinité transcendante à la nature, réduit trop souvent celle-ci, dépréciée au statut de simple chose, quantifiable, manipulable... et d'autre part, en Orient, ... la pensée aussi que ce n'est là, dans l'intemporel, qu'une grande absence... ce qui dissipe l'illusion d'être mais permet que l'être humain – guéri de sa différence, le langage – s'abandonne à nouveau aux forces de l'univers, à ses vastes rythmes.* »

La couleur, outil en occident de la saisie des formes, des volumes et de la perspective, devient, chez Zao Wou-Ki, la jouissance de la représentation des « principes constants » taoïstes, le mouvement et l'éphémère. Son œuvre interroge le caractère illusoire des choses, idoles de notre société occidentale.

En conclusion, laissons Zao Wou-Ki parler de sa peinture dans son autoportrait paru en 1988 : « *Légèreté de l'espace, fusion des couleurs, turbulence des formes qui se disputent la place du vide, masses qui s'affrontent comme mes angoisses et mes peurs, silence du blanc, sérénité du bleu, désespoir du violet et de l'orange.* »

Dans notre tableau et dans son œuvre, Zao Wou-Ki donne les couleurs de la méditation. Sa fécondité prend source dans les racines de deux civilisations. Il réussit à parler aussi bien aux Chinois qu'aux Français. Réintroduisant une trace de l'éphémère dans l'éternel mouvement de la vie, l'œuvre de Zao Wou-Ki, radicante, s'inscrit dans l'esprit de l'art contemporain.

ODILE CAVALADE



Le Vent pousse la mer, 2004, huile sur toile, triptique, 194,5 x 390 cm, collection privée, ©ADAGP 2019

Jean-Baptiste Mallet (Grasse, 1759-Paris, 1835),

L'Hymen, vers 1800-1810, huile sur toile, 32,5 x 40,5 cm, musée Fabre, Montpellier, photo Frédéric Jaulmes

Ce petit tableau réunit trois personnages. Une jeune femme habillée très chastement de blanc est couronnée d'une guirlande de fleurs blanches et coiffée d'un voile. Elle tient un pan de celui-ci pour couvrir la tête de jeunes enfants qui s'embrassent tendrement. Toute la scène évoque l'Antiquité : les costumes (drapés blancs), le décor (tabouret sur lequel la jeune femme a posé le genou, statue, aiguière, brûle-parfum). L'architecture à colonnes, l'ouverture sur une pièce occupée par un lit, le carrelage confirment ce choix. L'œuvre symbolise l'union par le mariage. Le sentiment amoureux est illustré par les deux tourterelles installées sur un plat couvert de fleurs, l'union charnelle par le baiser et le lit. Antiquité oblige, la statue de l'Hymen, dieu qui préside aux mariages, tenant de la main droite un flambeau et de la gauche une couronne de roses, trône sur un piédestal. Le couple est vêtu d'étoffes légères dont le drapé mouillé souligne la jeunesse de leur corps. Les coloris très doux (blanc des tuniques, beige du carrelage, touches de marron) sont en harmonie avec la scène. La lumière du soir est centrée sur les protagonistes. Elle diffuse encore quelques lueurs à travers la treille qui couvre la colonnade et l'arrière-plan formé d'un paysage arboré gris-vert.

On peut être perplexe devant ces enfants pris comme symbole de l'hymen. Mais n'oublions pas que nous sortons d'un XVIII^e siècle où la peinture libertine a connu un grand succès. Faut-il déceler dans *L'Hymen* un certain retour à l'innocence, l'idée que l'amour est pur à ses débuts, comme dans *Paul et Virginie*, publié en 1788 ? Ou bien penser à des artistes, comme



Jean-Baptiste Mallet, *L'Hymen*, vers 1800-1810, huile sur toile, 32,5 x 40,5 cm, © musée Fabre

Balthus, qui se plaisent à représenter la jeunesse de façon très équivoque ?

Cette œuvre, à l'élégance précieuse, est de la main de Jean-Baptiste Mallet. Après un début de formation à Toulon, ce peintre se rapproche de Pierre-Paul Prud'hon à Paris. Sa carrière suit habilement l'évolution des goûts. Se consacrant d'abord à illustrer le quotidien des classes aisées à travers des scènes de genre parfois galantes, il se tourne à partir de la Révolution vers le courant de la peinture néo-classique appelée anacréontique, caractérisée par l'évocation de la douceur, la suavité de l'amour teintée parfois d'une légère mélancolie. *L'Hymen* exprime cette délicatesse par le choix des couleurs et du toucher, la facture lisse et la précision des détails qui rappellent l'influence de

l'art flamand et hollandais. Ces illustrations assez mièvres connaissent un grand succès bien qu'elles se répètent parfois. Ainsi l'œuvre du musée Fabre a des similitudes avec *L'Innocence et la fidélité ramenant l'amour* (frondaison identique, mouvement de genou proche) ou avec *La Dame à sa toilette matinale* (geste de la servante tenant un tissu au-dessus de la tête de sa maîtresse). Pour Jean-Baptiste Mallet, ce choix stylistique n'aura qu'un temps. En effet, il semble être le premier à se tourner vers le style troubadour, réaction contre la période néo-classique. *La Salle de Bain gothique*, œuvre de 1810 dévoile une jeune femme se séchant dans un décor "médiéval".

MONIQUE MORESTIN

Et voici notre nouvelle énigme :

Lors de votre prochaine visite au Musée Fabre, regardez bien les œuvres des collections ou des expositions.

Recherchez le détail illustré ci-contre.

Quel est ce détail ? À quelle œuvre et à quel peintre appartient-il ?

Que signifie sa présence dans ce tableau ?

C'est ce que vous aurez à découvrir avant de retrouver les réponses à ces questions dans votre prochain numéro.

Nous vous proposerons alors une nouvelle recherche.

Bonne visite...





Au musée Fabre...

Association des Amis du Musée Fabre

2 bis, rue Montpellieret 34000 Montpellier

Tél. 04 67 60 63 50

Mail: amf-asso@wanadoo.fr

Site: <http://www.amf-asso.com>

PERMANENCES

mercredi de 14h à 16h - samedi de 10h30 à 12h