

La Rencontre

Revue des Amis du Musée Fabre



L'œillet et les raisins

Jean Ranc, *Une Vendangeuse*, 1715

Un jardin planté de vignes au pied d'une esplanade où s'élève un palais fortifié ; une jeune femme, somptueusement vêtue, renverse un panier de raisins dans un baquet de bois. La serpette dans sa main l'identifierait à une vendangeuse, mais le regard tourné vers le lointain n'est guère attentif à sa tâche. Dans quelle catégorie peut-on classer cette toile ? S'agit-il d'un portrait, d'une allégorie, d'une scène de genre ? Peut-être tout cela à la fois car le génie de Jean Ranc réside dans cette façon de transcender les genres. Le raffinement du costume ne plaide guère pour le portrait d'une simple vendangeuse. Cet habit n'est pas approprié à une activité paysanne. Les couleurs – rose, jaune doré, orange bruni, bleu, rouge, gris – alternent avec harmonie dans un jeu de subtils rappels. La coiffe renvoie à l'œillet du corsage, le saphir au noeud sur la manche, le revers du drapé à la plume ornant la chevelure. On imagine plus aisément cette jeune femme, au teint pâle, aux joues empourprées et à la bouche vermeille, dans un salon aristocratique ou bourgeois que dans une vigne.

Comme le signale Pierre Stépanoff dans la notice du catalogue de l'exposition, la partie gauche du tableau a été amputée d'une bande de toile où l'on pouvait apercevoir, à l'arrière plan, une musette dans les bras du jeune

homme et une figure féminine tournée vers l'arrière. Le regard intense du musicien se détourne de celle à qui il donne la sérénade pour se porter sur la vendangeuse. Avons-nous là une petite scène de genre, voire une allégorie du désir amoureux ? La magnifique nature morte que constitue le panier de raisins à l'apogée de leur maturité, exalte la sensualité et la fécondité (nulle place ici pour une symbolique religieuse de la vigne !) Mais, au centre du tableau, le bel œillet rose et blanc, piqué dans le corsage, renvoie traditionnellement au mariage et à l'amour fidèle. La belle reste insensible aux sollicitations amoureuses. Certains historiens d'art ont voulu voir dans le personnage Marguerite Élisabeth Rigaud, la nièce du peintre Hyacinthe Rigaud, que Jean Ranc venait d'épouser. Le tableau serait alors l'hommage du peintre à sa jeune épouse.

Portrait anonyme ou non, scène de genre, allégorie de l'amour fidèle, ces possibles significations, alliées à la splendeur des couleurs et des drapés, invitent à rêver, au-delà du plaisir visuel.

ÉDOUARD AUJALEU

EN COUVERTURE : JEAN RANC (MONTPELLIER, 1674 – MADRID 1735), *UNE VENDANGEUSE, PORTRAIT PRÉSUMÉ DE MARGUERITE ELISABETH RIGAUD*, VERS 1715, HUILE SUR TOILE, 94 X 83 CM, STOCKHOLM, NATIONALMUSEUM. © PHOTOGRAPHIE NATIONALMUSEUM

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 ÉDITORIAL

Éd. Aujaleu

AU MUSÉE FABRE

2 Jean Ranc. Un Montpelliérain à la cour des rois

M. Hilaire
P. Stépanoff
Ed. Aujaleu

ESSAIS

7 Le revers du tableau

Éd. Aujaleu

12 Lise Tréhot, modèle de Frédéric Bazille

H. Gourdin

14 L'émergence de femmes artistes

M. Morestin

19 Ludovic Eche

M. N. Veran

NOTE DE LECTURE

24 Y. FUMAT : *Peut-on expliquer Soulagès ?*

G. Pallarès

25 AYEZ L'OEIL *Guirlande de fleurst*

M. Morestin

La Rencontre

Revue quadrimestrielle éditée par
l'Association des Amis du Musée Fabre
2^{ème} rue Montpellieret - 34000 Montpellier
Directeur de publication : Edouard Aujaleu.

Comité de rédaction :

Éd. Aujaleu - K. Boudjakdj-Lacoste
A. Diez - A. Millat - M. Molinari - M. Morestin
G. Pallarès - J. P. Spieth - M. N. Veran

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

Impression : Imp'Act Imprimerie
Dépôt légal 1^{er} trimestre 2020.
Ce numéro de **La Rencontre** a été tiré
à 1700 exemplaires.

Bulletin AMF – INFOS
Supplément joint à La Rencontre

Du portrait au selfie

L'exposition Jean Ranc, au musée Fabre, nous permet d'admirer de magnifiques portraits aux couleurs chatoyantes et aux drapés somptueux, mais qui n'échappent pas au dilemme du genre : la tension entre la fidélité au réel et les codes artistiques d'une époque, entre ressemblance et beauté. En ce début du XVIII^{ème} siècle, tout le monde n'est pas digne d'être portraituré. Longtemps dominent les portraits des "personnes de mérite", rois, princes, religieux éminents, et avec le développement de la conscience de soi de la bourgeoisie, marchands et financiers. Mais les gens du peuple ne sont pas encore individualisés. Au XVI^{ème} siècle, L'Arétin écrivait : « C'est ta honte, ô siècle, de tolérer que des tailleurs et des bouchers apparaissent vivants en peinture » Il faut attendre la deuxième moitié du XIX^e pour voir apparaître des portraits d'individus issus du peuple.

Le portrait n'est pas simplement un objet de contemplation esthétique, il est inséparable de ses fonctions. Selon l'expression de Pascal : « Le portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir. » Il maintient la présence de l'absent ou du mort, il constitue un signe de reconnaissance sociale par une mise en scène de soi, il peut aussi évoquer des événements biographiques. Dans le cas particulier du pouvoir royal, le portrait du roi est le double du roi ; en l'absence du corps du souverain, il manifeste sa présence et doit produire les mêmes effets.

Depuis la naissance de la photographie qui a démocratisé le portrait, sa forme picturale a eu tendance à s'effacer – sans toutefois disparaître. Le récent "selfie" a pris à son compte certaines caractéristiques de l'autoportrait : il suppose une intention d'indiquer son identité, une image de soi, dans un lieu et un temps déterminés et il manifeste une volonté de communiquer. Mais on peut difficilement le considérer sous l'angle esthétique ; il constitue plutôt le triomphe de l'ère du narcissisme généralisé. Mais le paradoxe est que, reproductible à l'infini dans les réseaux sociaux, l'image de soi disparaît dans l'anonymat de la communication de masse.

Il faut souhaiter que, pour apprécier l'exposition Jean Ranc, les visiteurs soient plus attentifs aux tableaux qu'à leur propre image devant le tableau !

ÉDOUARD AUJALEU
PRÉSIDENT DES AMF

JEAN RANC

Un Montpelliérain à la cour des rois

Exposition au Musée Fabre de Montpellier Métropole du 25 janvier au 26 avril 2020

Entretien avec M. Michel Hilaire, conservateur général du patrimoine, commissaire général et M. Pierre Stépanoff, conservateur du patrimoine, commissaire scientifique de l'exposition.

AMF. Jean Raoux, François Xavier Fabre, Frédéric Bazille, Vincent Bioulès et maintenant Jean Ranc : le musée Fabre semble se consacrer à la reconnaissance des peintres montpelliérains.

M. Hilaire. Cette exposition me tient à cœur parce qu'elle s'inscrit dans la ligne de toute une série d'expositions amorcée en 2000 avec la première rétrospective jamais organisée de Sébastien Bourdon, une figure majeure de l'art français du dix-septième siècle, représenté dans les collections du musée Fabre. Nous avons poursuivi cette logique avec la première rétrospective consacrée à François-Xavier Fabre, en 2007, et celles consacrées à Jean Raoux, en 2009, à Alexandre Cabanel, en 2010, et à Frédéric Bazille en 2016. L'exposition actuelle sur la chapelle Deydé fait le point sur une grande chapelle baroque de la cathédrale de Montpellier, à la fin du dix-septième siècle. Cette chapelle s'inscrit dans le contexte de la jeunesse de Jean Ranc et de l'atelier de son père Antoine Ranc qui est chargé de terminer, dans le chœur de la cathédrale, *La Remise des clés à saint Pierre*, une commande passée à Jean de Troy.

L'exposition s'inscrit dans cette continuité et cette logique, avec des thématiques proches éclairant le milieu montpelliérain et languedocien qui a aussi des répercussions nationales voire internationales, puisque Sébastien Bourdon et Jean Ranc font des carrières brillantes, le



Fig. 1 : Jean Ranc, *Portrait de Louis XV, âgé de 9 ans, en costume royal, assis sur le trône*, 1719, huile sur toile, 226 x 168 cm, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot.

premier auprès de la reine Christine de Suède et le second à la cour de Philippe V d'Espagne. Si le musée s'intéresse aux peintres languedociens ce n'est pas uniquement parce qu'ils sont originaires de la région mais parce que leur production, leur style, leur qualité intéressent l'histoire de l'art dans son ensemble !

Le second point fondamental réside dans le fait que ces expositions, liées aux fonds du musée Fabre, permettent de valoriser des acquisitions récentes, politique d'acquisition soutenue par la Métropole de Montpellier, la Fondation d'entreprise et les Amis du musée Fabre. Pour Ranc, il s'agit de l'achat des



Fig. 2 : Jean Ranc, *Portrait d'Anne Melon (1685 – 1727)*, 1702, huile sur toile, 147 x 116 cm, Montpellier, musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole - photographie Frédéric Jaulmes

deux portraits des époux Bonnier de la Mosson, figures éminentes liées à Montpellier, qui viennent d'être restaurés et qui seront montrés pour la première fois au public. Au-delà de l'exposition, ces deux tableaux vont rejoindre les collections du musée en renforçant la cohérence du fonds ancien (fig. 2 et 3).

Toute cette constellation a une logique propre : les expositions servent au rayonnement des collections permanentes. Il faut dépasser l'opposition mortifère entre les expositions et les collections. D'ailleurs des expositions telles que "La chapelle Deyd" ou "Le musée avant le musée" entrent dans la rubrique "Au fil des collections".

Cette exposition va révéler beaucoup d'inédits et mettre en valeur nos collections ; elle va permettre de mieux comprendre cette période de transition entre le dix-septième et le dix-huitième siècles, avec des prêts exceptionnels de grandes institutions comme le château de Versailles, le musée de Stockholm, le musée du Prado et de très nombreuses collections privées

P. Stépanoff. Cette exposition doit beaucoup à la disponibilité d'un chercheur, Stéphan Perreau, commissaire scientifique, qui a fait un travail considérable sur Jean Ranc dont la carrière était très peu connue hors du tableau *Vertumne et Pomone*. Cette recherche de plusieurs années a permis de mettre à jour la singularité du style d'un artiste trop longtemps confondu avec Hyacinthe Rigaud ou Nicolas Largillierre.

AMF. *L'appartenance de Ranc au "clan" Rigaud n'a-t-elle pas fait de l'ombre à la reconnaissance de l'artiste ?*

P. Stépanoff. Effectivement, la stature de Rigaud a apporté un peu d'ombre à la connaissance de Jean Ranc. On a certes affaire à un élève qui n'est pas servile mais qui se nourrit à la source de Rigaud. Dès lors, une histoire de l'art un peu paresseuse a attribué trop rapidement les productions de Ranc à Rigaud, pour le cadrage, la précision des physionomies et l'ampleur des draperies, mais aussi à Largillierre, pour l'audace et la suavité du coloris. On est donc face à un artiste qui s'est un peu "dissout" avec le temps, mais qui avait un ancrage important dans les collections nationales espagnoles où les attributions sont documentées. Ces tableaux espagnols ont été les premiers étudiés par Yves Bottineau et Juan Luna dans les années 70 à 80. Ces chercheurs se sont intéressés à l'art de cour en Espagne au temps des Bourbon et dans leurs études, la personnalité de Jean Ranc réapparaissait sans cesse.

La nouveauté qu'apporte l'exposition, grâce aux découvertes de Stéphan Perreau, réside dans une connaissance renouvelée des années parisiennes de Ranc entre 1700 et 1722. Ces vingt deux ans de carrière restaient peu connus et on découvre un artiste avec ses spécificités, son coloris, son rythme de travail qui sont différents de ceux de Rigaud.

À propos du "clan" Ranc, il serait plus juste de parler d'un "clan" Rigaud-Ranc. Antoine Ranc – le père de Jean – dont l'atelier est installé à Montpellier reçoit le jeune Rigaud. Ils deviennent amis et certainement collaborateurs, même si Rigaud s'inscrit dans l'autre atelier



Fig. 3 : Jean Ranc, *Portrait de Joseph, futur baron de la Mosson*, 1702, huile sur toile, 146 x 116 cm, Montpellier, musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole - photographie Frédéric Jaulmes

montpelliérain, celui de Paul Pezet. Rigaud peindra par la suite le portrait d'Antoine Ranc. Avant de quitter Montpellier pour poursuivre sa carrière à Lyon et à Paris, Rigaud confie son petit frère à Antoine Ranc. Quand il redescend en Languedoc pour peindre le portrait de sa mère, en 1695, il prend avec lui le jeune Jean Ranc pour le former. On se trouve face à un soutien mutuel, sanctionné de la manière la plus forte par le mariage, en 1715, de Jean Ranc avec Marguerite Rigaud, nièce du peintre, qui n'a pas eu d'enfant lui-même.

AMF. Peut-on expliquer la prédominance du portrait dans l'œuvre de Ranc ?

P. Stépanoff. Charles Lebrun, peut-être par dépit, avait recommandé à Rigaud, après son succès au prix de Rome, de ne pas devenir peintre d'histoire, mais plutôt portraitiste et donc de ne pas profiter de son voyage à Rome et de rester à Paris, le portrait étant plus lucratif. Par la suite, Ranc marchera sur les traces de son maître. L'art du portrait est en plein essor à cette époque. Il sort de sa propre définition pour commencer à devenir un art total : par l'importance de la mise en scène des personnages, il touche à la scène de genre ; au travers du travestissement mythologique, il s'apparente à la peinture d'histoire (fig. 4) ; les objets qui accompagnent le portrait constituent de véritables natures mortes et les figures s'inscrivent dans un paysage. En outre, le genre du portrait participe à l'émancipation de la couleur. Cet art total concentre tout ce qu'un artiste peut faire sortir de son pinceau et acquiert, par là même, une très grande noblesse qui fait que ce genre acquiert une incontestable valeur au-delà de son aspect lucratif.

4



Fig. 4 : Jean Ranc, *Portrait de Renée Tranchant du Trait en Diane*, vers 1710-1715, huile sur toile, 143 x 113 cm, Collection particulière © Pierre Schwartz



Fig. 5 : Jean Ranc, *Portrait de François-Xavier Bon de Saint Hilaire premier président de la Cour des comptes de Montpellier*, vers 1715-1717, huile sur toile, 130 x 96 cm, Vienne, Collection particulière © Photo Andreas Uldrich

AMF. À quelle clientèle s'adresse Jean Ranc ?

P. Stépanoff. Le portrait répond à une volonté d'élévation sociale. Il peut correspondre aussi à un tournant de la vie ; on fait souvent faire son portrait quand on change de résidence, quand on acquiert une nouvelle charge – par exemple lorsque François-Xavier Bon devient premier président de la cour des comptes de Montpellier (fig. 5) –, au moment d'un mariage qui témoigne d'un changement dans l'existence. Le portrait peut même avoir une valeur programmatique : Bonnier de la Mosson fait faire son portrait en 1702 dans une espèce d'architecture et de jardin. On a longtemps cru que le tableau avait été fait vingt ans plus tard, au moment où le fameux château existait. Mais, en fait, ce portrait n'est pas celui d'un grand seigneur qui a réussi, mais celui d'un jeune "business man" qui veut réussir. On cherche à s'élever et, en attendant, on le fait représenter en peinture. Le portrait joue un rôle anthropologique dans la société. Il permet de conserver la mémoire d'un personnage mort ou absent, de faire une rencontre amoureuse en présentant la figure d'une future fiancée, surtout dans le cas des alliances princières. Mais, au temps de Ranc, ce qu'on peut considérer comme un pur objet anthropologique devient dans le même temps un genre où l'artiste exprime aussi le plaisir de peindre avec la représentation de draperies aux plis d'une extrême complexité, des moirés où le pinceau devient virtuose, et des paysages aux ciels contrastés.

AMF. Le portrait n'est donc plus une imitation, une recherche de la ressemblance, mais une véritable invention.

P. Stépanoff. L'invention commence à apparaître, mais elle se paie ! Rigaud et Ranc peignent des portraits en reprenant des poses traditionnelles, en changeant simplement la tête. Lorsqu'il y a l'invention d'une pose inédite, le tableau se paie quatre ou cinq fois plus cher !

AMF. Pour Ranc, l'aventure espagnole, après la carrière parisienne, marque-t-elle un tournant ?

P. Stépanoff. Le départ pour l'Espagne va changer complètement la vie de Jean Ranc et sa manière de travailler. D'un point de vue professionnel, il passe d'une sphère privée à une sphère publique. L'artiste se met à travailler pour des commandes royales ; il évolue dans un contexte de cour ; il a des obligations protocolaires car il est " peintre de chambre ". Il se trouve confronté à des situations de cabales, de grâces ou de disgrâces. Il est aussi obligé de diriger un atelier, alors qu'il était plutôt un artiste solitaire exécutant ses tableaux lui-même. Il lui faut désormais diriger une entreprise, faire venir des copistes pour ses propres productions. Il remplit le rôle d'un intendant des arts qui doit gérer les collections léguées par les Habsbourg dont il est en quelque sorte le conservateur, comme Vélasquez en son temps. À la fin de sa carrière, Jean Ranc est nommé à la tête des chantiers royaux. Pour inaugurer son nouveau poste, en véritable chef d'équipe, il décore la galerie de l'Alcazar de Madrid où il conçoit des lambris, des meubles sculptés, des aménagements de tableaux. Malheureusement le décor prend feu, dix jours après son inauguration, la nuit de Noël ; ce qui provoquera sa mort, six mois plus tard, d'épuisement et de regrets.

AMF. Que peut-on dire du style de Ranc ?

P. Stépanoff. Personnellement, j'aime dire que Ranc est un Rigaud maniériste ; c'est-à-dire qu'il identifie l'approche artistique de son maître, mais qu'il utilise des



Fig. 6 : Jean Ranc, *Portrait de Don Antonio de Bragança, Infant de Portugal*, 1729, huile sur toile, 106 x 84 cm, Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, Palacio de la Moncloa, Madrid, Dépôt de Patrimonio Nacional © Patrimonio Nacional

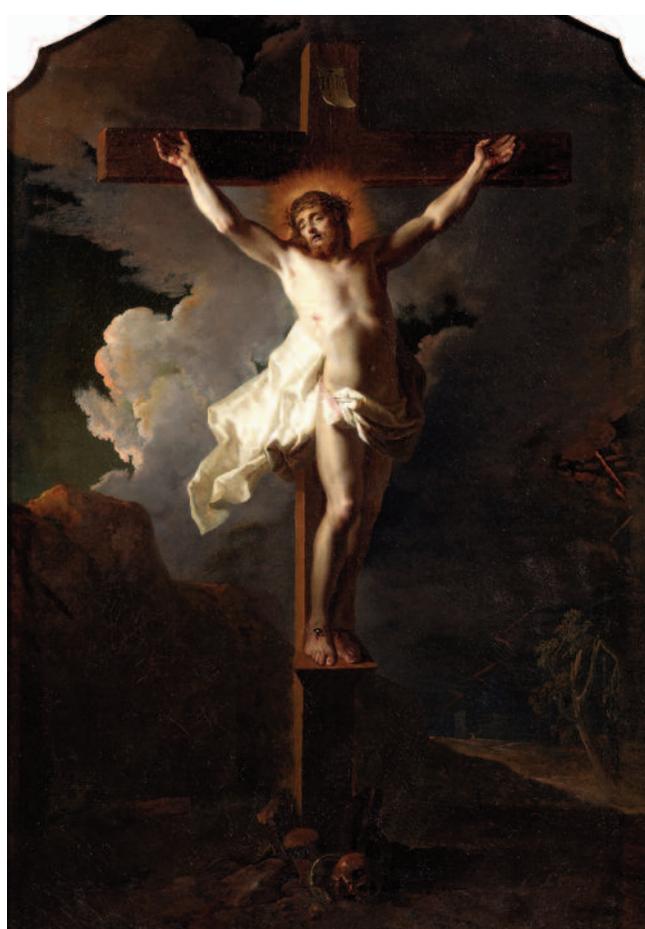


Fig. 7 : Jean Ranc, *Le Christ en croix*, vers 1710, huile sur toile, H. 91,8 ; L. 61 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NM 7313 © Photo: Anna Danielsson/Nationalmuseum

couleurs encore plus chatoyantes, encore plus raffinées et sophistiquées, des draperies encore plus antinaturalistes. Les teints sont de plus en plus clairs, les personnages de plus en plus maquillés. Ses draperies atteignent un degré de cassure et de brisure presque irrationnel ; elles n'obéissent presque plus aux lois de la gravité et donnent des effets plastiques magnifiques. La période espagnole est plus brillante, plus sophistiquée. Les objets insérés dans les portraits sont peints avec minutie, comme de l'orfèvrerie. En peignant l'image du roi, Ranc renforce le rôle du costume qui devient un objet en soi, comme dans la peinture élisabéthaine ou dans l'art byzantin (fig. 8).

Dans cette période espagnole s'insère une parenthèse portugaise. Jean Ranc va résider à Lisbonne, pour peindre la famille royale à la suite du mariage d'une infante du Portugal avec un infant espagnol. Il est frappant de remarquer que les tableaux deviennent beaucoup plus sombres, les ciels plus obscurs ; les personnages apparaissent dans un clair-obscur inquiétant (fig. 6).

AMF. Comment avez-vous structuré l'exposition ?

P. Stépanoff. Cette exposition est à la fois chronologique et thématique. Elle fait voyager à travers une époque et met en scène l'évolution des personnages, d'un public de bourgeois jusqu'aux figures princières et royales. La dimension des tableaux, du petit au grand format, suit le développement de cette clientèle. Le cheminement propose aux visiteurs de commencer par l'état de la peinture à Montpellier quand Jean Ranc était encore enfant et adolescent ; ce qui permet d'évoquer brièvement la figure d'Antoine Ranc, très bien représentée dans les églises de la région. L'étape suivante présente les tableaux de la période parisienne : des tableaux à mi-corps d'une clientèle plus bourgeoise qu'aristocratique,

parce que Rigaud et Largillierre sont déjà là, au travail. Jean Ranc doit se positionner sur ce marché hautement concurrentiel. On évoque ensuite la réception de l'artiste à l'Académie avec ses morceaux de réception, deux portraits d'académiciens, prêtés par le château de Versailles, et un rare tableau d'histoire, un *Christ en croix* du musée de Stockholm (fig. 7). On propose ensuite une plongée dans le Montpellier de ce temps, avec ces personnages qui venaient à Paris pour faire réaliser leur portrait par Ranc, car les réseaux et les amitiés locales se transposaient dans la capitale. On peut voir la reconstitution d'un cabinet de curiosité d'un modèle de Ranc, François Xavier Bon de Saint Hilaire, dont on a pu réunir certaines pièces éparpillées à travers le temps : des sculptures égyptiennes et romaines, des livres précieux, des instruments scientifiques. L'exposition présente également les gravures qui illustrent le recueil de *Fables nouvelles* d'Antoine Houdart de la Motte, ami de Ranc. La section suivante porte sur l'année 1718 où Ranc reçoit, certainement grâce à Rigaud, la commande du portrait de Louis XV enfant (fig. 1). A la même époque, il exécute un grand tableau équestre du Régent Philippe d'Orléans. Le bouquet final rend compte des années espagnoles avec tous les tableaux de Philippe V, de son épouse et des princes portugais, avec une focale sur l'immense portrait équestre de Philippe V prêté par le musée du Prado (fig. 8).

AMF. *Quel sort est réservé au célèbre tableau du musée Fabre : Vertumne et Pomone ?*

P. Stépanoff. *Vertumne et Pomone*, le chef d'œuvre de Ranc (fig. 9) fait l'objet d'une section particulière. C'est une œuvre singulière qui illustre le portrait dans la nature et le travestissement mythologique. Mais il n'y a aucune certitude sur ce tableau dont on ne connaît pas le contexte de



Fig. 9 : Jean Ranc, *Vertumne et Pomone*, vers 1710 – 1722, huile sur toile, 170 x 120 cm, Montpellier, Musée Fabre © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole, photographie Frédéric Jaulmes

production. On ne sait pas où se trouvait ce tableau au dix-huitième siècle ; il n'est passé dans aucune vente publique. On ne peut donc proposer que des hypothèses. Il existait des portraits de femmes déguisées en Pomone à cette époque, mais, personnellement, je ne pense pas que le tableau de Ranc soit un portrait déguisé, parce qu'il s'agit vraiment d'un sujet narratif. Le visage de Pomone est légèrement typé, mais la vieille femme n'est pas un simple faire valoir décoratif ; un véritable échange s'établit entre les deux personnages de ce tableau d'histoire. Le véritable trait de génie de l'artiste, c'est de faire un tableau d'histoire comme un portrait alors qu'à l'époque on faisait, à l'inverse, des portraits comme de la peinture d'histoire. Le cadrage du tableau de Ranc est celui d'un portrait et Pomone est travestie en femme vêtue à la mode du dix-huitième siècle, avec une attention à la délicatesse des rubans et de l'ombrelle.

On peut formuler d'autres hypothèses. Pourquoi commander à Ranc un tableau d'histoire ? Cela n'a pas de sens ! On s'est demandé si Ranc n'avait pas fait ce tableau pour lui-même ou pour sa femme, ce qui expliquerait qu'on ne trouve pas sa trace dans le marché de l'art. Mais on ne le retrouve dans aucun inventaire après décès. Ranc doit tout à cette œuvre singulière qui lui a permis de ne pas rester totalement inconnu dans l'histoire de l'art mais qui a dans le même temps éclipsé le reste de la production.

L'exposition de cette année va vraiment permettre au visiteur de découvrir cet artiste dans toute la cohérence de son art et de sa carrière.



Fig. 8 : Jean Ranc, *Portrait équestre de Philippe V, roi d'Espagne*, vers 1723, huile sur toile, 335 x 270 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP / image du Prado

PROPOS RECUEILLIS PAR ÉDOUARD AUJALEU



Christian Gardair, *Aqua bleue*, 1971, h/t 25 f, revers, collection particulière

La face cachée

Accrochés aux murs des musées, des galeries, des bureaux des dirigeants d'entreprises ou des salons des simples particuliers, les tableaux ne laissent voir que l'une de leurs faces, celle qui présente, selon l'expression de Maurice Denis, « *des couleurs en un certain ordre assemblées*. » (*Art et Critique*, 1890). Le revers du tableau, quant à lui, est occulté, car jugé sans intérêt pour le regard esthétique du spectateur. Or, tout tableau est une réalité matérielle faite de planches de bois, de toile ou de supports variés, tels l'ardoise ou le cuivre, sur la surface desquels sont apposées des couches de couleurs composant des formes figuratives ou abstraites. Le tableau ne saurait exister réellement sans cet élément matériel. Mais, dès le premier grand texte théorique sur la peinture, le *De Pictura* d'Alberti, publié en 1435, la surface picturale est assimilée à une paroi de verre ou d'une matière translucide. Le tableau constitue une « *fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire* » (c'est-à-dire un agencement de choses doté de sens). Pour la conception idéaliste de l'art, le support matériel est inessentiel, car, en tant qu'objet esthétique, l'œuvre est une forme imaginaire, une idéalité sensible. La contemplation esthétique suppose donc l'occultation du support matériel. Si le plan de la représentation est bidimensionnel, la propriété volumétrique du tableau doit rester invisible.

Cependant, cette face cachée est l'objet de l'attention des conservateurs, des restaurateurs ou des savants en quête de l'histoire matérielle du tableau. On y découvre le châssis, la matière (toile, carton, bois, métal), on y perçoit la trace des réparations qui ont scandé la vie de la toile, et parfois des inscriptions, le titre du tableau, peut-être de la main de l'artiste, voire sa signature, une date, l'identification du lieu ou du modèle, une dédicace. Il n'est pas rare que le revers comporte des étiquettes des collections auxquelles il a appartenu, des galeries qui l'ont eu en vente, des expositions auxquelles il a pris part. L'envers du tableau est l'archive de son histoire matérielle et sociale.

Le tableau double face

Toutefois, le revers peut être peint ; c'est le cas d'un grand nombre de retables polyptyques à volets, entre le quatorzième et le quinzième siècles, de panneaux de dévotion privée ou d'œuvres de glorification princière. Mais qu'est-ce qui unit les deux faces ? Quelle est la face et quel est le revers ? Avons-nous d'un côté l'image et de l'autre sa glose ?

Dans les polyptyques à volets rabattables, les différents panneaux constituent un ensemble unitaire ; ils répondent à un programme iconographique défini, en général, par les commanditaires. Les revers des panneaux latéraux sont peints et



Hugo van der Goes, *Triptyque Portinari*, c. 1475, bois. Retable fermé, 254 x 142,2 cm chaque panneau, Florence, Galerie des Offices

apparaissent lors de la fermeture du polyptyque. L'usage liturgique détermine l'espace physique occupé par le retable dans les édifices religieux (la plupart du temps au-dessus d'un autel). L'ouverture ou la fermeture des volets varient suivant les périodes de l'année liturgique. Ainsi, certains retables sont fermés lors des messes quotidiennes et ne sont ouverts que lors de certaines fêtes.

Dans le *Retable Portinari* (c. 1475) d'Hugo van der Goes, l'intérieur représente, au centre, une scène de Nativité, et, sur les volets, les donateurs entourés de saints. Le triptyque fermé s'orne d'une Annonciation en grisaille : la Vierge, les yeux mi-clos, la main pressée sur son cœur, est prête à défaillir ; quant à l'ange Gabriel, il s'apprête à toucher terre, la main désignant le ciel. La grisaille imite la sculpture et les personnages se présentent comme des statues placées à l'intérieur de niches. Ce procédé donne l'illusion du volume et opère une connexion entre l'espace du tableau et celui du fidèle (ou du spectateur). L'ensemble du triptyque déroule le récit sacré de la naissance du Christ. L'Annonciation au revers des volets marque le point de départ de l'histoire qui trouve sa suite à l'intérieur : Saint Joseph soutenant la Vierge enceinte en haut du panneau gauche, la Nativité avec l'Adoration des bergers au centre et l'arrivée des mages sur le volet droit. Dans les périodes de Carême, la liturgie interdisait l'exhibition de sujets réalistes et colorés. L'Annonciation étant l'événement crucial du Carême, la grisaille des

volets de clôture renvoie au thème de la pénitence. L'opposition couleur (endroit) / grisaille (revers) recoupe l'opposition vie / mort.

On peut aussi distinguer d'autres formes de revers peints dans le domaine religieux. Au quinzième siècle, des petits diptyques de dévotion privée comportaient des revers peints à l'imitation des reliures de livres qui, une fois refermés, pouvaient être rangés sur les étagères.



Hans Memling, *Portrait d'un jeune homme priant*, c. 1485, huile sur bois, 28,5 x 21,5 cm, Madrid, Collection Thyssen Bornemiza.



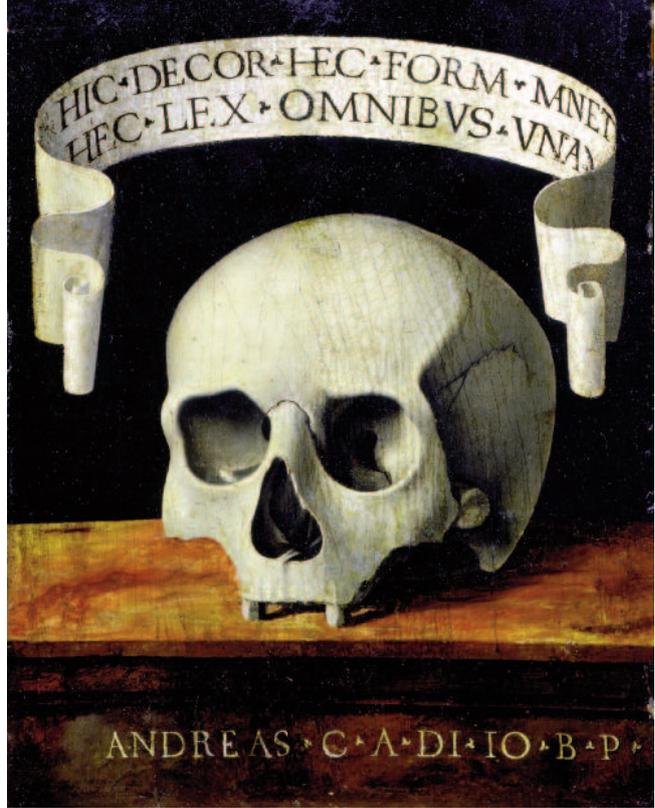
Revers du précédent : *Vase de fleurs*



Andreas Previtali, *Portrait de jeune homme*, c. 1502, tempera sur bois, 23,8 x 18 cm, Milan, Musée Poldi Pezzoli.

Le tableau unique peut aussi comporter un revers peint qui suppose que le panneau ne soit pas accroché au mur mais disposé de telle manière que le verso reste visible. Le revers du *Portrait d'un jeune homme priant* (c. 1485) de Hans Memling, représente un vase en majolique de Cafaggiolo (près de Florence) portant le monogramme du Christ, YHS, avec des lys blancs et des iris violets dont la signification symbolique renvoie à la pureté de la Vierge et à son statut de « *mater dolorosa* ». Les signes du divin sont dissimulés derrière des objets de la vie quotidienne : sous l'apparence, il y a la vérité du divin. Le verso du tableau représente donc l'objet de la méditation du jeune homme au recto.

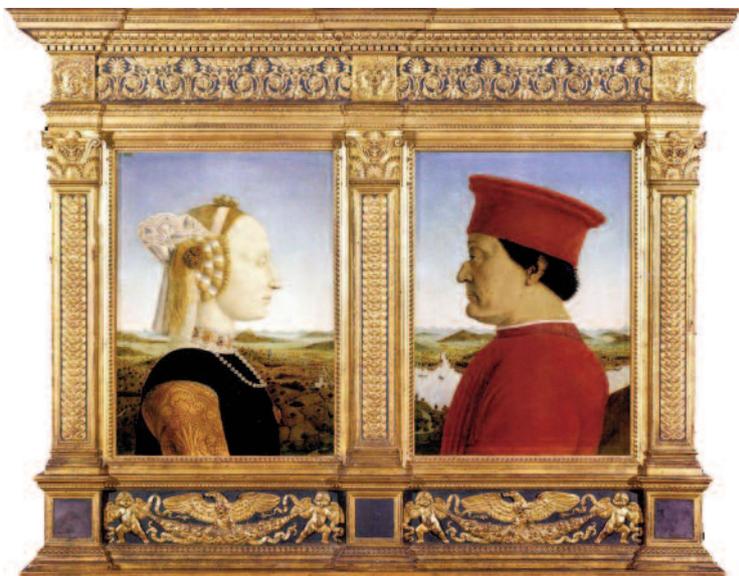
Dans la même veine, bien des portraits de la Renaissance s'ornent, au revers, de symboles de vanité. Le verso du *Portrait de jeune homme* (c. 1502) de Andreas Previtali est un « *memento mori* » : sur une tablette de bois repose un crâne surmonté d'un phylactère dont l'inscription souligne que la loi unique pour tous est celle de la mort. La dualité endroit/envers a pour sens la dualité apparence/essence.



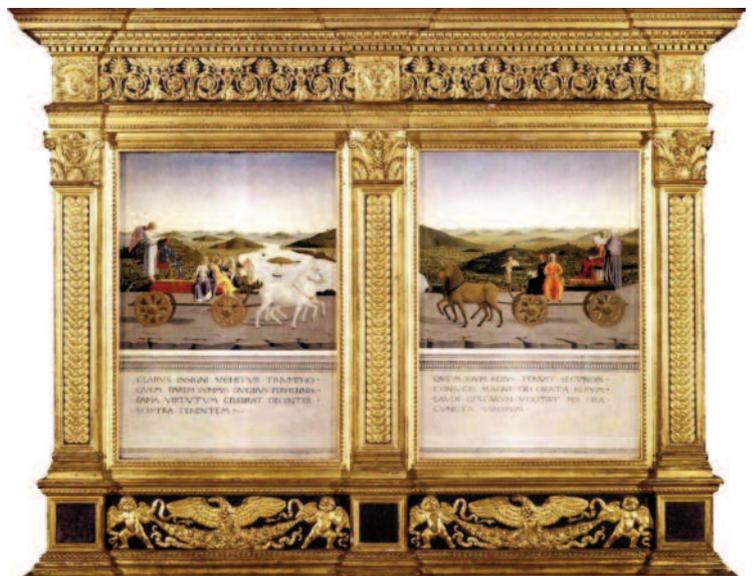
Revers : *Vanité*

Mais ici la peinture amorce une réflexion sur elle-même dans le cadre d'une théorie éthico-religieuse : l'art de la représentation ne nous donne que le mensonge des apparences tout en nous révélant, au revers, leur vérité.

Mais l'usage des revers peints ne se limite pas aux domaines moraux ou religieux, il peut aussi avoir une fonction de glorification politique. Le diptyque de Piero della Francesca, *Double portrait du duc et de la duchesse d'Urbino*, (1465-1472) représente, au recto, le double portrait de Federico de Montefeltre, duc d'Urbino et de Battista Sforza, son épouse ; les profils en forme de médailles se détachent sur un fond de paysage représentant la terre sur laquelle règnent ces princes. Au verso, le duc et la duchesse trônent sur des chars allégoriques ; le prince est couronné par la Victoire et la duchesse est conduite par l'Amour, tous deux sont accompagnés par les vertus. Selon Pierre Francastel, cette représentation s'appuie sur la vision des fêtes de l'époque, en l'occurrence les rites sociaux liés au pouvoir.



Piero della Francesca, *Double portrait du duc et de la duchesse d'Urbino*, 1465-1472, tempera sur bois, 47 x 33 cm, Florence, Galerie des Offices



Revers : *Le triomphe du Duc et de la Duchesse*



Cornelius Robertus Gijsbrechts, *Coin d'Atelier avec Vanité*, 1668, h/t, 115 x 118 cm, Copenhague, Musée de l'Etat.

La tradition des chars de triomphe remonte à l'Antiquité ; les généraux vainqueurs entraient dans Rome sur des chars accompagnés des captifs et du butin. Dans les communes médiévales d'Italie, le "carraccio", un char à quatre roues, symbole de la cité, accompagnait les troupes en campagne et constituait un point de ralliement. Dans l'œuvre de Piero della Francesca, nous assistons à l'entrée triomphale des époux princiers dans leur domaine, peut-être inspirée par une mise en scène réelle.

La partie basse des panneaux figure un mur à corniche qui n'est pas sans rappeler les arcs de triomphe romains. Les inscriptions latines pourraient être traduites ainsi : pour le panneau de Federico : « *Un triomphe sublime conduit l'éminent [Federico] que la renommée durable de ses vertus proclame digne de tenir le sceptre à l'instar des plus grands condottières.* » ; et pour celui de Battista : « *Celle qui sut garder la mesure de la prospérité, tous les hommes en parlent et la louent grâce aux bienfaits glorieux de son illustre époux.* » Cette dernière inscription étant au passé, on peut supposer que l'œuvre est pos-

térieure au décès de la duchesse et constitue un " *memento mori* " en même temps qu'un instrument de glorification politique.

À l'instar des médailles, la face des panneaux présente les profils singuliers et reconnaissables des princes et le revers justifie leur puissance de manière à la fois figurative et textuelle. Serties dans un cadre de bois semblable à un arc de triomphe, les deux faces, visibles alternativement, sont plus proches du monument que du tableau. Pour les princes, exhiber leur image est un moyen de démontrer leur pouvoir. Cette monumentalisation du tableau peut aussi s'observer à l'époque contemporaine par l'accrochage spécifique des grands polyptyques " *Outre noir* " de Pierre Soulages. Décrochées du mur et suspendues dans le lieu d'exposition, ces œuvres laissent voir leur revers, qui n'est pas peint, mais tapissé d'une fine gaze qui, à la fois, laisse entrevoir le châssis et la clôture. Ce mode d'exposition accentue l'aspect sculptural du tableau.

Le revers représenté

Si l'époque baroque a été propice à la production de tableaux de " *Vanité* ", elle a aussi permis l'éclosion d'une méditation sur la vanité de la peinture elle-même¹.

La toile du peintre flamand Cornelius Gijsbrechts, *Coin d'atelier* (1668) représente une toile accrochée sur une cloison de planche. La toile détachée laisse voir son envers et son support. Elle affiche son statut d'objet fabriqué (cordelettes de tension de la toile sur le châssis, palette, appuie-main, pinceaux...), mais aussi, par sa déchirure, celui d'œuvre périssable soumise au temps. Nous avons ici un double trompe-l'oeil : la " *Vanité* " est peinte en trompe-l'oeil ainsi que son support. Le sens de la vanité ne touche pas simplement les objets de la toile, mais la peinture elle-même. C'est une œuvre paradoxale : le tableau dévoile sa pure matérialité, mais au moyen d'un trompe l'oeil qui le représente.



Cornelius Robertus Gijsbrechts, *Revers d'un tableau de chevalet*, 1672, h/t, 66 x 86,5 cm, Copenhague, Musée de l'Etat



Valéry Koshlyakov, *Lieu de vie*, 1997, Installation, toile, crayons, encre, photographies N.B, Galerie national Tretiakov

L'illusion est dévoilée par une illusion ! La peinture est mensonge, mais c'est par un mensonge qu'elle se dévoile comme telle.

Un autre tableau de Gijsbrechts, le *Revers d'un tableau de chevalet* (1672) est l'ultime expression du paradoxe : il représente l'envers d'un tableau. Le petit papier portant l'inscription "36" suggère que le tableau fait partie d'une série dans le cadre d'une collection. L'objet de la représentation est son propre négatif : l'endroit du tableau figure son envers. Mais l'envers réel du tableau reste invisible, à moins de retourner le tableau. L'objet du tableau est le même tableau comme chose. C'est aussi la prise de conscience du néant de l'image. Le tableau comme "objet" s'inscrit dans une prise de conscience de l'image en tant que telle. Le peintre procède ici à une réflexion "métapicturale" sur la surface de représentation et sur la matérialité de la toile.

La déconstruction du tableau

Le processus autoréflexif de la peinture aboutit, dans la période contemporaine à la déconstruction du tableau lui-même.

Parlant de sa pratique de la toile libre, sans cadre ni châssis, peinte sur les deux faces, Claude Viallat déclare :

« Dans l'histoire de la peinture vous avez le tableau : c'est la face du Christ, ce sont les Apôtres, et le peintre dans un coin. Vous avez une face qui est la face de Dieu et, de l'autre côté, c'est l'enfer; la poussière, les étiquettes, les toiles d'araignées, le châssis, c'est-à-dire la partie qui est contre le mur.

¹. Sur ce sujet, voir Victor Stoikita, *L'instauration du tableau*, Droz, 1999

Il y a une partie qui est privilégiée et une partie qui ne l'est pas. Vous avez un spectateur qui est d'un côté et pas de l'autre, puisque la toile est contre le mur.

*À partir du moment où vous mettez une toile dans l'espace, le spectateur va d'abord la voir de face, du côté de Dieu, et puis il va passer de l'autre côté. Ce jeu me paraît très important. C'est pour cela que je mets les toiles dans l'espace. [...] Mes toiles ne sont pas des tableaux. Si je mets une toile dans l'espace, cela a une signification : on circule autour ».*²

Il n'y a plus un endroit et un envers, mais deux surfaces équivalentes.

Au MOCO de Montpellier, le peintre russe Valéry Koshlyakov, expose une série de grandes toiles blanches intitulées *Lieu de vie* (1997), épinglées sur un fil comme des draps séchant au soleil. Les motifs sont peints à l'encre sur l'une des faces, mais le tissu a bu l'encre et le revers de la toile laisse voir le sujet inversé. Le verso est alors l'inversion fantomatique du recto.

L'ultime variation de la déconstruction du tableau pourrait s'incarner dans le *Châssis avec feuille de plastique tendue* (1967) de Daniel Dezeuze. Ce châssis couvert d'une feuille de plastique transparente semble réaliser l'idéal du "tableau-fenêtre" d'Alberti. Mais l'abandon de la représentation et de la peinture elle-même réduit le tableau à sa pure matérialité. Est-ce encore un tableau lorsqu'il n'y a plus que deux revers ?

ÉDOUARD AUJALEU

². Entretien accordé à la revue *La Rencontre* n° 108, 2ème trimestre 2014

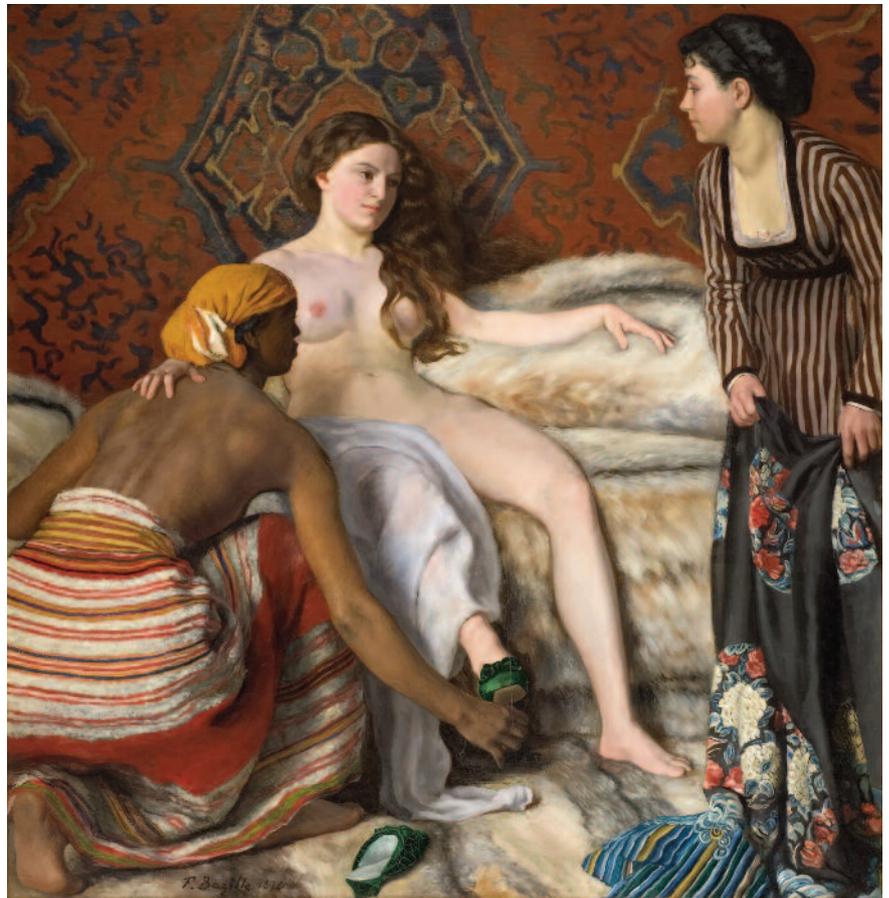
LISE TRÉHOT, MODÈLE DE FRÉDÉRIC BAZILLE

Une histoire très particulière

Le musée Fabre conserve et expose souvent l'une des toutes dernières toiles du peintre montpelliérain Frédéric Bazille, achevée quelques mois avant son départ pour le front et sa mort au combat en 1870. Trois personnages figurent sur cette toile dont, sur la droite de la composition, une jeune femme peinte d'après Lise Tréhot, modèle récurrent de Renoir dans les années 1860, et mère d'un Pierre et d'une Jeanne dont l'existence, révélée récemment, bouleverse l'image de père tranquille qu'on se faisait d'Auguste Renoir.

1870. Les futurs impressionnistes abordent le conflit franco-allemand au seuil de leurs trente ans (quarante pour Pissarro) et dans des situations familiales bien différentes : compagne et enfants pour Pissarro, Sisley et Monet, compagne seulement pour Cézanne, ni femme ni enfant pour Renoir qui s'en vante¹ et Bazille qui n'en parle pas. Ils prennent des chemins également très divers : refuge à l'étranger pour Pissarro et Monet, réclusion dans Paris assiégé pour Sisley, désertion sans conséquence fâcheuse pour Cézanne, engagement volontaire et mort au combat pour Bazille, enrôlement réglementaire et quatre mois d'errances pour Renoir qui en réchappe de justesse. Avant le retour six mois plus tard aux ateliers et aux occupations d'avant-guerre, sans trop de dommages pour eux, sauf un drame dont ils ne se remettront pas : la mort à 28 ans de l'un des plus sensibles, des plus généreux, des plus doués d'entre eux.

Ni femme ni enfant pour Renoir, c'est ce qu'on dit, c'est ce qu'on lit presque toujours, c'est ce qu'il dit lui-même à l'époque et affirmera jusqu'à son dernier souffle. En réalité, il a de son modèle Lise Tréhot deux enfants qu'il a vus naître, dont il se sait le père et qu'il n'a pas voulu reconnaître : Pierre né en septembre 1868 et Jeanne en juillet 1870. Pierre mort à vingt jours dans un village du Morvan. Jeanne qui a vécu soixante-quatre ans dans le village et la famille



Frédéric Bazille, *La toilette*, 1870, © musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole

de l'Orne où Renoir l'a placée à sa naissance avant de disparaître sans laisser d'adresse.

Une histoire étrange et pourtant véridique, attestée par des inscriptions dans des registres paroissiaux et d'état civil, des courriers de l'écriture bien reconnaissable de Renoir et signés de sa main, des courriers de son marchand Amboise Vollard². Une histoire qui croise celle de Bazille, ami et colocataire de Renoir à Paris au temps des naissances de Pierre et de Jeanne, familier de Lise Tréhot, modèle presque attitré (vingt toiles entre 1866 et 1872, dont plusieurs reçues au Salon officiel) et maîtresse de Renoir. Bazille a fait poser Lise à plusieurs reprises et notamment pour *La Toilette*, une grande toile (132 x 127 cm) commencée en 1869, finie et signée en 1870, quelques jours avant son engagement. Hommage aux

Femmes d'Alger dans leur appartement de Delacroix (1834, au Musée du Louvre aujourd'hui) et à l'*Olympia* de Manet (1863, au Musée d'Orsay), *La Toilette* figure, devant une tapisserie digne des meilleurs orientalistes, une jeune femme alanguie servie à gauche par une servante noire ou mulâtre qui ajuste sa pantoufle et par une autre debout sur la droite qui lui présente sa robe de chambre et qui n'est autre que Lise Tréhot, bien reconnaissable à ses traits, à la texture et la couleur de sa peau, à sa longue chevelure noir ébène, ici rassemblée en chignon. Figurée dans une robe à larges raies noires et blanches qui rappelle ses tenues sur les toiles de Renoir (le corsage de *Lise cousant*, les jupes du *Ménage Sisley* ou de *La Bohémienne*) elle donne l'impression, voulue par le peintre certainement, de suspendre son geste et son mouvement pour opposer

sa peau, sa silhouette, son visage à ceux de la servante accroupie sur la gauche. à la satisfaction avouée de l'artiste : « *J'ai eu de la chance, il y a trois femmes dans mon tableau et j'ai trouvé trois modèles charmants*³ ».

Trois femmes dans la version finale du tableau, en comptant Lise qui n'était pas prévue au départ comme l'indique son absence à la fois d'une étude préliminaire croquée au fusain dans les carnets de Bazille et d'une reproduction du tableau, quelques semaines avant son achèvement⁴, dans le fameux *Atelier de la rue Condamine* ou *Atelier de Bazille*, la toile à peine plus petite (98 x 120 cm) où il a figuré, en collaboration avec Manet, quelques-uns de ses camarades frondeurs et quelques-unes de leurs toiles iconoclastes... Quelques toiles dont *La Toilette*, bien reconnaissable au centre presque exact de la composition, au-dessus d'un canapé presque blanc, juste à droite de la grande fenêtre qui éclaire la pièce. *La Toilette* dans une ébauche sans Lise, à deux figures comme sur l'étude préparatoire au lieu des trois de la version finale. Comme pour attirer l'attention sur ce personnage qu'il n'avait pas prévu au départ et que la beauté rayonnante de Lise Tréhot lui a imposé.



Frédéric Bazille, Edouard Manet, *L'Atelier de Bazille*, 1870, huile sur toile, 98 x 128,5 cm, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Lise qui est donc l'une des toutes dernières personnes, avec les deux autres "modèles charmants" de *La Toilette* et la domestique noire de *Jeune Femme aux pivoinnes*, également au musée Fabre (et à la National Gallery of Art, Washington), que Bazille ait peintes avant sa mort au combat, à 28 ans.

Pas de similitude entre les destins à partir de là de l'artiste et de son modèle : Bazille va tomber sous les balles prussiennes en novembre 1870, moins d'un an après l'achèvement de *La Toilette* ; Lise, après sa séparation de Renoir en 1872, voire un peu avant, va rencontrer un architecte parisien renommé qu'elle finira par épouser et auquel elle donnera quatre enfants, bien avant de s'éteindre à 73 ans. Sans avoir revu ni Renoir ni sa fille Jeanne, si elle la vit jamais. Renoir quant à lui aura trois enfants, connus et reconnus, de son épouse et modèle Aline Charigot : Pierre le comédien, Jean le cinéaste, Claude le céramiste. Pierre et Jean avec Aline après Pierre et Jeanne avec Lise !



Lise Tréhot en 1864, *The Burlington Magazine*, mai 1959, collection Chéreau, Paris

HENRI GOURDIN

Notes :

¹ Renoir à Bazille, été 1868, juste avant la naissance de Pierre Tréhot : « *Tu peux être tranquille quant à moi, vu que je n'ai ni femme ni enfant, et que je ne suis pas prêt (sic) d'avoir ni l'un ni l'autre.* » Renoir est à Ville-d'Avray, Bazille chez ses parents à Castelnau pour son séjour habituel de l'été. In Gaston Poulain, *Bazille et ses amis, La Renaissance du livre*, 1932.

² Voir Henri Gourdin, *Jeanne, l'enfant cachée d'Auguste Renoir*, Les éditions de Paris, 2018.

³ Bazille à sa mère, 17 janvier 1870.

⁴ *La Toilette* et *L'Atelier* sont datés de 1870, sans précision de mois ni de jour. Dans *L'Atelier* figure une *Toilette* en cours, inachevée, dans une configuration similaire à celle de l'étude au fusain, sans le personnage de droite incarné par Lise. On ne peut pas exclure cependant que *La Toilette* ait été terminée avant *L'Atelier* et que Bazille ait choisi de la figurer là dans un état intermédiaire pour attirer l'attention sur la minutie de son travail sur chaque toile, en réponse aux accusations de tableaux bâclés en quelques heures répandues par les classiques et les jurys des salons officiels. Quoi qu'il en soit, que l'achèvement de *La Toilette* précède ou suive celle de *L'Atelier*, je retiens de cette histoire que le personnage incarné par Lise n'était pas prévu au départ.



Berthe Morisot, *Bateaux sur la Seine*, huile sur toile, 1880, 25.5 x 50 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne

Le peu de trace que les artistes femmes ont laissé dans la mémoire historique se dissipe peu à peu à partir du milieu du XIXe siècle. Ne nous leurrons pas : la proximité dans le temps et la multiplication des moyens de diffusion, y compris la photographie, y contribuent. À leur époque, les artistes (toutes les citer aurait conduit à un long catalogue) évoquées dans le précédent numéro de *La Rencontre* ont connu une grande notoriété. Mais beaucoup d'entre elles ont été oubliées par la suite.

Le parcours de celles qui ont réussi à percer dans la première moitié du XIXe siècle ressemble fort à celui de leurs consœurs des siècles passés. Des carrières sont parfois favorisées par des circonstances exceptionnelles. Ainsi, Julie Duvidal de Montferrier (1797-1865) admise à la maison d'éducation de la Légion d'honneur y reçut une éducation où la formation à l'art occupait une place de choix. Son talent lui permit de bénéficier toute jeune des conseils du peintre Gérard puis de David. De 1819 à 1827, elle exposa au Salon. Professeur de dessin d'Adèle Foucher (future épouse de Victor Hugo), elle en a exécuté un portrait plein de fraîcheur qui exprime l'espièglerie de son jeune modèle. Victor Hugo, ancré dans ses certitudes et sa méfiance envers son activité, écrit qu'une femme peintre « *perd sa réputation et s'attire la déconsidération du monde, eût-elle même une conduite irréprochable* ». Le temps passant, il appréciera ses qualités humaines et lui accordera toute son estime. Après son mariage avec Abel Hugo en 1826, le succès des œuvres de Julie aidera sa famille à surmonter les aléas de la fortune.¹

Il n'est pas facile de s'imposer lorsqu'on vient d'un milieu plus humble. Et même dans les milieux favorisés, arriver à ses fins dépend en grande partie de la bienveillance de la famille. Berthe Morisot (1841-1895)

– ainsi que sa sœur Edma – a toujours été encouragée par ses parents, amateurs d'art (leur mère est la petite-nièce de Fragonard) : cours de dessin dès l'adolescence, construction d'un atelier lumineux dans le jardin. Il faut dire que la maison est fréquentée par des artistes en vue. Le peintre Joseph Guichard auquel Berthe demande des leçons de peinture en plein air exprime son émerveillement : « *Avec des natures comme celle de vos filles, ce ne sont pas des petits talents d'agrément que mon enseignement leur procurera ; elles deviendront des peintres. Vous rendez-vous bien compte de ce que cela veut dire ? Dans le milieu de la grande bourgeoisie qui est le vôtre, ce sera une révolution, je dirais presque une catastrophe. Êtes-vous bien sûre de ne pas me maudire un jour ?* » Dès 1865, Corot incite les deux sœurs à exposer au Salon. Edma abandonne la peinture après son mariage. Inversement, soucieuse de son indépendance, Berthe ne consent à épouser Eugène Manet qu'à 33 ans, mais conserve son patronyme, belle marque de liberté. On a souvent souligné que ses tableaux représentent la vie de famille, les relations mère-enfant. Mais comment faire autrement dans une époque où une dame de la bourgeoisie ne peut sortir qu'accompagnée ? Difficile dans ces conditions d'étudier les effets de la lumière sur une façade gothique dès potron-minet



Julie Duvidal de Montferrier, *Portrait d'Adèle Foucher*, 1822, huile sur toile, 46 x 34 cm, Maison de Victor Hugo, Hauteville House

¹ Cette artiste est l'héroïne du livre de Caroline Fabre-Rousseau, *La Belle-soeur de Victor Hugo*.



Marcello, *Hécate et Cerbère*, 1866, marbre, 220 cm x 107 cm x 132 cm, Domaine de Grammont, Montpellier

ou tard le soir ou d'exprimer l'ambiance du Moulin de la Galette. Pourtant, sa représentation des berges de la Seine n'a rien à envier aux autres impressionnistes. *Bateaux sur la Seine* témoigne des audaces de l'artiste : couper les embarcations au premier plan, faire le choix de coups de pinceaux légers, proches d'une esquisse. C'est son amie Mary Cassatt, autre artiste du cercle impressionniste, qui fait l'acquisition de la toile en 1881.

Il faut beaucoup de ténacité pour sortir des sentiers battus. Appartenir à un milieu éclairé aide, comme nous venons de le voir. Mais même dans ces conditions, il est difficile de vaincre les obstacles imposés aux femmes. En 1861 Adèle d'Affry (1836-1879), veuve à 20 ans du duc de Castiglione, demande, en vain, à entrer à l'École des beaux-arts. Passionnée de sculpture (et fort riche, ce qui ouvre des portes) elle obtient de suivre, habillée en homme, des cours individuels d'anatomie et de dissection à l'école de médecine avant l'arrivée des étudiants. Elle expose au Salon sous le pseudonyme de Marcello, pour ne pas être jugée sur son statut de femme et d'aristocrate. Parmi ses thèmes de prédilection : des femmes fortes de la mythologie.

En 1866, Napoléon III lui commande le groupe en marbre *Hécate et Cerbère*. Cette divinité de la lune noire, proche des Enfers, est représentée avec Cerbère à ses pieds. La statue est installée depuis 1986 dans le parc du domaine de Grammont à Montpellier.

Avant l'accès des filles aux Beaux-arts, un des seuls moyens de se perfectionner, à part les leçons privées, c'est la copie des œuvres du Louvre, immortalisée à plusieurs reprises par Louis Béroud. D'autres possibilités s'offrent aux dames. L'académie Julian leur est ouverte dès 1875, mais on leur fait payer cher cette aubaine. Leur activité est considérée comme un loisir de jeunes femmes de milieu aisé, donc les frais d'enseignement sont le double de celui des hommes. Louer un tabouret, un chevalet : 6 francs pour les garçons, 10 pour les filles. Le lieu est ouvert aux étrangères. Marie Bashkirtseff (1858-1884), jeune ukrainienne fortunée, en a laissé un témoignage. Notez que le très jeune modèle de *L'Académie Julian* ne risque pas de froisser la pudeur de ces dames. Toutes les académies privées créées durant cette période se caractérisent par leur coût élevé. D'autres lieux sont propices à la reconnaissance du public, en particulier les salons tenus par des personnes de la haute société où l'opportunité de se faire remarquer est grande. Ainsi le salon de Madeleine Lemaire – l'un des modèles de Proust pour *Madame Verdurin* – rassemble les personnes des deux sexes les plus en vue, issues des arts, des lettres, du théâtre. Comme un certain nombre de ses consœurs, Madeleine peint essentiellement natures mortes et fleurs. D'après Alexandre Dumas fils, un de ses amants, « *C'est elle qui a créé le plus de roses après Dieu.* »

À partir de 1896, l'École des beaux-arts de Paris admet enfin les dames : possibilité d'assister aux cours de perspective, d'anatomie et d'histoire de l'art. L'inscription est soumise à quelques conditions : être recommandée par un professeur ou un artiste connu et avoir entre 15 et 30 ans. Cette ouverture est due à la ténacité de personnes comme madame Bertaux, fondatrice de l'Union des femmes peintres



Louis Béroud, *Au Musée du Louvre - les Murillo*, 1912, huile sur toile, 129.5 x 162.6 cm



Marie Bashkirtseff, *L'Académie Julian*, 1881, huile sur toile, 188 x 154 cm, Musée des Beaux-Arts, Dnipropetrovsk

et sculpteurs en 1881, qui n'a eu de cesse de leur en obtenir l'accès. En 1900, c'est l'ouverture d'un atelier pour les femmes, en 1903 l'autorisation de se présenter au Prix de Rome. En 1911, la sculptrice Lucienne Antoinette Heuvelmans est la première à obtenir le grand Prix de Rome avec *Électre veillant sur le sommeil d'Oreste*, après avoir été premier second grand prix en 1910. Odette Pauvert est la première peintre à l'emporter en 1925 avec *La Légende de saint Ronan*. Pourtant, deux jurés ont voté contre, estimant qu'une femme ne pouvait accéder à une reconnaissance aussi prestigieuse. Peu à peu la visibilité des œuvres féminines augmente. Preuve en est la significative augmentation de leur présence au Salon officiel de Paris : en 1800, elles exposent 66 œuvres (environ 12% du total), en 1900, 609 œuvres (un peu plus de 21%).

Certaines femmes ont beaucoup souffert de l'ombre que leur faisait une trop grande proximité avec un artiste réputé. Pensons au destin de Camille Claudel (1864-1943). Son père, attentif à ses dons, la met en relation avec le sculpteur Alfred Boucher, plein d'attention pour ce jeune talent. En 1882, Rodin le remplace dans l'enseignement prodigué à des jeunes filles. C'est ainsi que Camille Claudel entre dans l'atelier du célèbre maître. « *Mademoiselle Claudel est devenue*

mon praticien le plus extraordinaire, je la consulte en toute chose. » Après leur séparation, Rodin continue à la soutenir, à chercher à lui obtenir des commandes. Mais la rupture a des conséquences irréparables sur cette artiste douée mais trop fragile psychologiquement. La sculpture *L'Age Mûr* semble relater la séparation d'avec Rodin. Ébauchée en plâtre dès 1890, l'œuvre sera achevée en 1899 après leur rupture. L'homme est déjà entraîné vers la vieillesse par le personnage qui l'entoure de ses bras, tandis que la

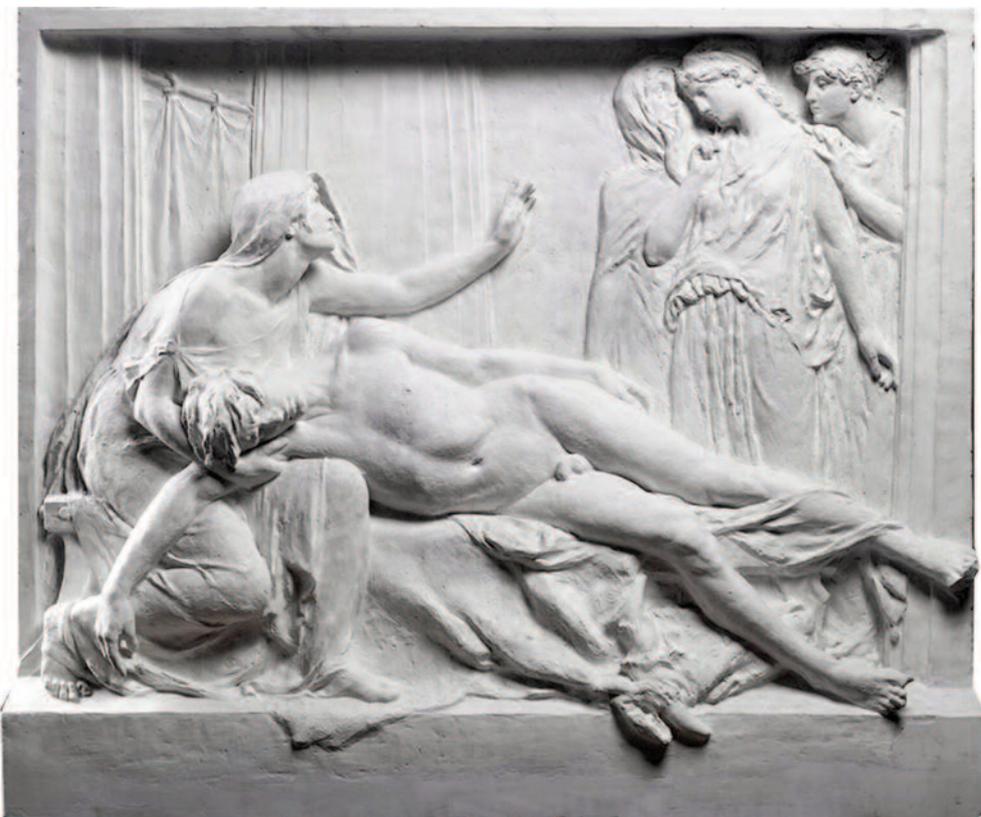
jeune femme, à genoux, cherche à le retenir. Mais leurs mains ne se touchent plus. Après la mort de son père, qui l'a toujours protégée et soutenue, c'est l'internement en 1913.

Autre exemple plus récent : on a souvent réduit Dora Maar (1907-1997) à son rôle de muse et compagne de Picasso. Jeune photographe remarquée par Henri Cartier Bresson et Man Ray, elle prend ses distances vis-à-vis d'eux : elle veut mener une carrière indépendante, à l'égal des hommes et connaît rapidement un grand succès. Ses clichés reflètent l'influence des surréalistes. *La Main-coquillage* est un exemple des photomontages qu'elle réalise dans les années 30. Artiste engagée, elle témoigne aussi dans ses reportages des problèmes sociaux. Mais à partir de sa rencontre avec Picasso (1936), son activité cesse peu à peu, sauf au service de celui-ci (nombreux clichés pris durant la gestation de *Guernica*). « *Je n'ai jamais été l'amante de Picasso, il était mon maître* ». Leur rupture en 1943 se traduit pour elle par un lent processus de déchéance psychique et matérielle. Elle se consacre désormais à la peinture mais, se retirant peu à peu du monde, elle ne montre pas ses œuvres, redécouvertes après son décès.

Au XXe siècle, même dans les courants tournés vers la modernité, on retrouve des réflexes fâcheux. « *Gunta Stölzl, Gertrud Grunow, Anni Albers, Margarete Willers, Lucia Moholy, Ise Gropius... Ces noms ne vous disent*



Camille Claudel, *L'Age Mûr*, vers 1890-99, bronze, 114 x 163 x 72 cm, Paris, musée d'Orsay



Lucienne Antoinette Heuvelmans, *Électre veillant sur le sommeil d'Oreste*, 1911, plâtre, École Nationale Supérieure des beaux-arts

rien ou presque ? Normal, car le temps a préféré retenir ceux de leurs camarades, professeurs, maris et homologues masculins : Walter Gropius, Oskar Schlemmer, Josef Albers, László Moholy-Nagy... », revue *Beaux-Arts*, juin 2019. Le fondateur du Bauhaus, Walter Gropius avait déclaré dans son discours d'inauguration (mai 1919) : « Aucune distinction entre le " sexe fort " et le " beau sexe ". L'égalité absolue, et les mêmes devoirs », mais les filles durent vite déchanter. Ainsi Annelise Fleischmann, désireuse d'intégrer l'atelier du verre est orientée vers celui du tissage. Et les élèves femmes (1/3 des effectifs, ce qui est considérable pour la période) sont systématiquement envoyées vers cette activité, pauvres descendantes de Pénélope ! Annelise, devenue Anni Albers (et sortie de l'oubli par l'exposition de la Tate Modern de Londres en 2018-2019) développera sur ses tapis les mêmes choix que son illustre époux Josef Albers, un des précurseurs de l'Op art en peinture. C'est souvent par la coopération avec un artiste du Bauhaus que le nom de certaines est retenu. Ainsi Gunta Stölz habille les sièges créés par Marcel Breuer. Des notes personnelles de Gropius révèlent qu'il a volontairement écarté les étudiantes des formations d'architecture, de sculpture et de peinture. Selon lui, les femmes « étaient incapables de penser en trois dimensions ».

Autre écueil que certaines artistes ont dû contourner : voir leur travail attribué à un homme. Prenons le cas de Charlotte Perriand (1903-1999). Jusqu'en 1987, Le Corbusier a été considéré comme l'auteur des meubles qu'elle avait conçus. Pourtant sa contribution à l'œuvre de celui-ci revêt une grande importance. En effet, à l'exposition de Stuttgart en 1927, « ses confrères allemands se sont moqués de lui [Le Corbusier] car ces deux maisons sont vides... alors que les artistes du Bauhaus avaient présenté des meubles en tubes d'acier dès 1925 ».

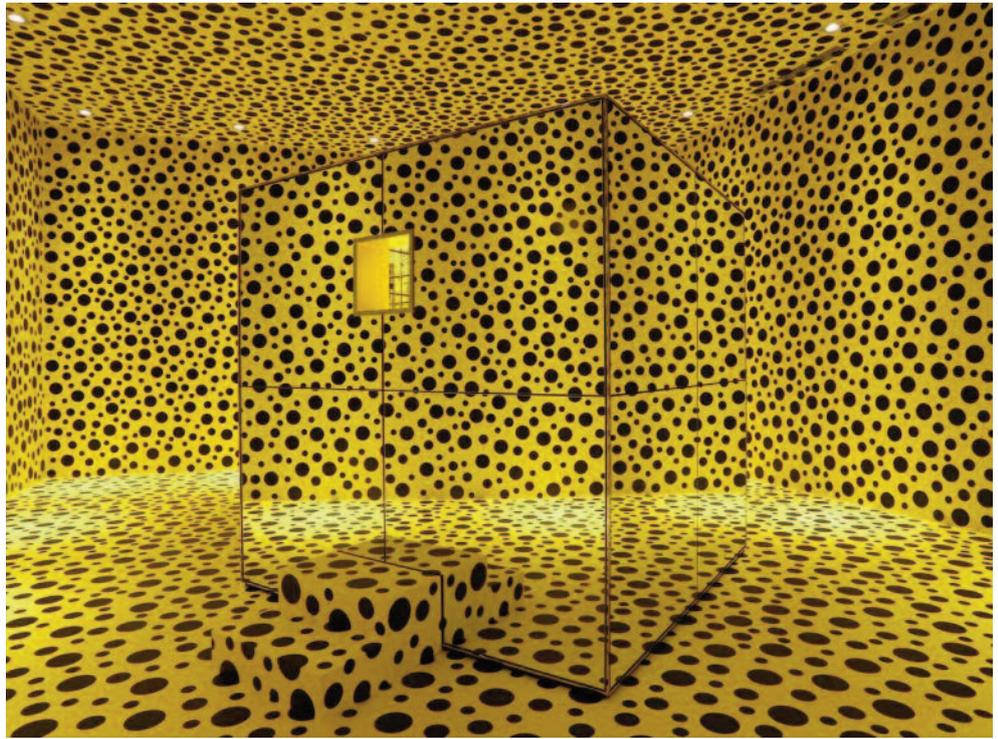
Tout juste sortie de l'École de l'Union centrale des arts décoratifs, Charlotte Perriand arrive à se faire engager par l'architecte, déjà célèbre, qui lui déclare : « Vous savez, ici, on ne brode pas des coussins ! ». Elle apporte son imagination et son sens pratique pour meubler les espaces modernes, économes en superficie : « On a tendance à faire un objet pour l'objet. Et l'homme y est absent. Il ne faut pas se tromper de sujet, le sujet n'est pas l'homme, c'est l'objet ! ». Une de ses premières créations est la chaise basculante (armatures en acier, revêtements en cuir), dont le seul but est le bien-être de l'utilisateur. *La Maison au bord de l'eau* exposée à la Fondation Vuitton en 2019 dévoile toute son ingéniosité pour meubler un petit espace sans oublier les rangements (placards, casiers). Beaucoup d'aspects de notre environnement domestique (cuisine intégrée...) sont les héritiers de son imagination. La coopération avec Le Corbusier s'arrête en 1937 quand les positions très conservatrices de celui-ci sont en opposition avec l'aspiration

de Charlotte à travailler pour les couches sociales moins favorisées. Elle se rapproche alors de Fernand Léger, chantre de " l'art pour tous ".



Dora Maar, *Sans titre [Main-coquillage]*, 1934, négatif gélatino-argentique sur support souple, 23,4 x 17,5 cm, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI © ADAGP 2020, Paris

Mésaventure encore pire : inventer de nouvelles expressions artistiques et se les faire prendre par d'autres à qui on en attribue la paternité. Yayoi Kusama (1929-) en a fait les frais. Fuyant la société très traditionnelle japonaise et encouragée par la peintre Georgia O'Keeffe, elle s'installe aux États-Unis en 1958. Elle cumule deux handicaps : être japonaise et femme. À la première grande exposition de peinture japonaise, elle est reléguée, seule femme, dans une salle à l'écart. Ses audaces inspirent plusieurs artistes américains. Ses *Accumulations*, sculptures souples d'inspirations phalliques, exposées à partir de 1962, influencent Claes Oldenburg. Mais c'est lui qui en recueille la célébrité.



Kusama, *Infinity mirror room*



Gunta Stözl, *tapisserie jacquard*, 1928, St Annen-Museum, Lübeck

L'année suivante, elle photographie son installation *Aggregation : One Thousand Boats Show* (elle recouvre barques et rames avec le même genre de protubérances) et la reproduit à l'infini sur les murs de la Gertrude Stein Gallery. Andy Warhol (*Cow Wallpaper*, 1966) copie l'idée. *Peep Show* (1966) renvoie à l'infini les images grâce à des jeux de miroir. Lucas Samaras reprend ce type d'installation. Lassée d'être plagiée et jamais citée par ces artistes elle fait une tentative de suicide. Dans les années 80, elle est enfin parvenue à la célébrité, mais depuis quarante ans a cherché refuge dans un hôpital psychiatrique de Tokyo où elle reproduit indéfiniment des pois.

Depuis quelques décennies, des groupes ont œuvré pour une plus grande visibilité des femmes artistes. Catherine Morineau, jeune conservatrice au Centre Pompidou, propose de faire un accrochage uniquement d'œuvres féminines : « *Prouve-moi que c'est possible* » répond le directeur du musée. L'exposition « *Elles* » (2009) aura un grand succès : « *Cela a permis une vraie prise de conscience et entraîné beaucoup de dons et des achats* », confie-t-elle. Elle poursuivra cette politique à la direction de la Monnaie de Paris. Partout les initiatives dans ce sens se développent : Anni Albers (Tate Modern de Londres) en 2018 ; Berthe Morisot (musée d'Orsay), Dora Maar, juin-juillet 2019, (Centre Pompidou), Charlotte Perriand (Fondation Louis Vuitton) en 2019. Yayoi Kusama est désormais l'artiste japonaise la plus connue (nombreuses rétrospectives, musée consacré à son œuvre ouvert à Tokyo en 2017). On pourrait multiplier les exemples de la reconnaissance du poids des femmes dans l'univers de l'art. Mais est-ce une mode ou un réel changement ?

MONIQUE MORESTIN

LUDOVIC ECHE

La toile, un espace vide à remplir pour se trouver

fig. 1 : acrylique/technique mixte sur toile, 80 x 100 cm

« *Il n'y a pas de hasard* », veut croire Ludovic Eche. Pourtant, c'est en retrouvant dans un livre une carte publicitaire représentant une de ses toiles que j'ai eu envie de visiter son site et de prendre contact avec lui. La rue Balard, proche de notre lieu de rendez-vous, fait signe pour lui : « *C'est le nom de ma mère* », sourit-il.

Dessiner pour inventer les liens qui lui ont fait défaut

Son père ayant quitté le foyer familial quand il avait 5 ans, il a grandi avec une mère instable psychologiquement qui l'a fait errer d'un lieu à un autre. Il aime revenir à Montpellier où il est né en 1972 pour y respirer l'air de ses premières années. Très tôt livré à lui-même, solitaire, il a dessiné sur tout ce qui l'entourait, objets, murs

et jusqu'à sa peau, presque entièrement recouverte de tatouages. Ce corps a été un support comme un autre, presque étranger à lui-même. Les gens le lui reprochent : un tatouage, c'est pour la vie. Ce à quoi il répond : ce n'est que pour une vie. Ces signes provisoires mais indélébiles, identitaires aux yeux des autres plus que pour lui, ne doivent pas faire obstacle à l'approche de l'homme et de son œuvre.

Contraint de trouver rapidement des moyens de vivre, il quitte le lycée en seconde et enchaîne les petits boulots. Pourtant, à 10 ans, il avait gagné un concours de dessin régional et rêvait de faire les Beaux-arts. Avec le recul, il pense qu'il a évité le formatage et a mieux réussi à trouver sa propre voie.

Mais ayant appris seul, à force d'essais et d'erreurs, de recherches constantes et de reprises de l'ouvrage (qui peut être détruit en cas d'échec), il ne se sent pas la capacité d'apprendre cet art aux autres. Cela dit, il accepte de les accompagner dans le choix des couleurs et ainsi de se découvrir eux-mêmes peu à peu. Il a animé des ateliers, en particulier pour les déficients mentaux.

Il a travaillé sur divers supports mais s'en tient désormais à la toile 3D, dont l'épaisseur permet d'éviter l'encadrement. Il a traversé des périodes brunes, bleues, pourpres, avant de trouver son point d'équilibre.

Plutôt terrien que terroir

Les hasards (ou pas) de sa vie d'adulte l'ont conduit dans l'Aveyron. Il vit actuellement à Rodez, ville de ses grands-parents. « *Oh, alors, vous êtes ruthénois* », jubile une journaliste venue écrire un papier sur lui. Il écarte la perche tendue, le particularisme de moyenne montagne et sa fierté bornée ne le concernent pas, même s'il apprécie le calme et la nature de la région dont il a adopté l'accent.



fig. 2 : acrylique/technique mixte sur toile, 40 x 120 cm



fig. 3 : acrylique/technique mixte sur toile, 40 x 50 cm

Alors quoi ? La terre, le ciel, ça ne lui parle pas ? Ah si, la voûte céleste, le soir, l'invite fortement à investir la toile de cette expansion incroyable. C'est le cas de cette œuvre à peine sèche qu'il a apportée : autour d'un petit trou blanc lointain s'enroule un espace bleu vif d'où s'échappe, sur la partie gauche supérieure, une lumière jaune intense (fig.1). Ailleurs, il plonge dans des sortes d'abysses, comme dans cette toile aux dominantes de vert émeraude, dont les dimensions évoquent une estampe chinoise, qu'il a équipée de charnières et d'un bouton de porte (fig 2). Iconoclaste ? Sûrement, d'autant plus qu'il invite le spectateur à toucher les reliefs de ses toiles. Mais pourquoi une porte ? Parce que, si on l'ouvre, on se découvre soi-même dans le miroir qu'il suggère de poser derrière. Sur d'autres toiles, on a l'impression de se couler dans des fluides corporels, au coeur du corps (fig.3). Les profondeurs des espaces réels ou imaginaires et celles de l'âme humaine, c'est le sujet récurrent de Ludovic – il ne signe que de son prénom, le père restera absent de son œuvre puisqu'il l'a délaissé. Ses couleurs peuvent être froides ou chaudes, et elles animent le tableau par leurs contrastes qui font émerger la lumière (fig.4). De même, les formes et les mouvements s'opposent, par exemple les formes rondes avec les traits énergiques (fig.5). Le brou de noix permet de jouer sur les nuances. Dans toutes ses toiles sont présentes des teintes métalliques ou iridescentes, pas toujours visibles au premier abord. Elles permettent au tableau de faire vibrer la lumière de façon différente selon les angles de vue et la lumière (fig.6).

Quelle est la part de l'émotion et de la construction ordonnée ? Difficile pour lui de répondre, il a l'impression qu'un autre que lui est devant le chevalet quand il peint. « *Ma technique peut m'amener à passer des heures à travailler sur une petite surface. Il m'arrive aussi au finale de repeindre la toile dans une autre teinte unique de façon homogène et de la retravailler différemment en faisant abstraction de l'ancien travail. Cette superposition donne des effets, des nuances et des teintes également spécifiques qui sont propres au tableau* ». Il travaille sur plusieurs toiles en même temps, s'arrête, y revient. Ainsi, comme l'espace et le temps, les toiles de Ludovic Eche sont faites de strates. « *Archéologie de l'âme* », a commenté joliment une de ses admiratrices.

L'inspiration lui vient-elle de l'extérieur ou de l'intérieur ? Quel est le mouvement qui inscrit les signes sur la toile ? C'est un va-et-vient entre les deux infinis pascaliens, où la main, saisissant l'éponge, la brosse, la spatule, le chiffon, la raclette, le pulvérisateur – mais rarement le pinceau, étale des couches successives de peinture acrylique pour obtenir une couleur unique, qu'il ne retrouvera peut-être plus jamais, couches dans lesquelles il insère souvent des matériaux naturels, papier de riz, tissus, sable, soie, herbe... Il en résulte, ici un effet de marbre, là de vernis ou de pierre.

L'espace donc, et, perdue en lui, l'Humanité avec la profondeur immense de son histoire. D'où ces idéogrammes inspirés du tibétain ou de l'indien qui animent certains tableaux. Inutile d'essayer de les déchiffrer, ils renvoient à une civilisation intemporelle ou disparue, pour interroger nos certitudes (fig.5 et 9). De même que les chiffres romains esquissant une ronde interrompue sur certaines toiles, ils invitent à un voyage dans le temps, comme les formes et les couleurs font traverser les espaces (fig.7).



fig. 4 : acrylique/technique mixte sur toile, 60 x 80 cm



fig. 5 : acrylique/technique mixte sur toile, 40 x 50 cm



fig. 6 : acrylique/technique mixte sur toile, 22 x 27 cm

C'est ce qui a fait qualifier le travail de Ludovic Eche de " graphique ou abstrait ethnique ".

Dans ces mondes infinis règne le silence qui faisait s'interroger Pascal dans les *Pensées* : « *Quand je considère la petite durée de ma vie absorbée dans l'éternité précédente et suivante, (...), le petit espace que je remplis et même que je vois abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraie et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. Qui m'y a mis ? Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps a-t-il été destiné à moi ?* »

Ces considérations philosophiques ne sont pas étrangères au peintre, un grand lecteur qui a cherché des réponses dans les religions européennes puis asiatiques, pour retenir de ces dernières la notion de respect, la non violence, la tolérance, le refus de juger, et l'espoir consolant de la réincarnation, d'où l'idée qu'une vie, ce n'est pas beaucoup. Mais au bout de cette recherche, il s'est senti libéré des références religieuses. Pas de colère dans ses toiles, au contraire, il n'a jamais exposé les œuvres que la souffrance ou la tristesse lui avaient inspirées. Toiles étoiles ? Son atelier est aussi son lieu de vie, pas une goutte de peinture ne vient le salir. Maîtrise du geste, donc.

Solitaire mais pas misanthrope

Ludovic Eche mène une introspection constante et ne dédaigne pas les techniques de développement personnel. L'art s'accompagne chez lui de philosophie mais aussi de psychologie.

Après avoir repris ses études, il a obtenu un diplôme de psycho-graphologie. Réservé et observateur, il se sent mal à l'aise dans les endroits remplis de monde, y compris dans les vernissages, qu'il a tendance à fuir.



fig. 7 : acrylique/technique mixte sur toile, 24 x 30 cm

Longtemps, son travail est donc resté caché. Il se trouvait bien, à l'abri dans sa bulle. Ce n'est qu'en 2012 que, cédant à l'insistance de ses amis, il a commencé à exposer ses toiles. Dès 2013, il obtient la Palme d'or au Festival d'art de Toulouse et vend une de ses toiles préférées... qu'il aurait préféré garder ! Encouragé par ce succès rapide, il a élargi ses horizons depuis Olemps, la petite ville aveyronnaise où il a exposé pour la première fois, à l'Italie, l'Espagne et aux États Unis et jusqu'à Medellin, où il a reçu une médaille d'or dans un concours international en 2017 (fig.8). En passant par la biennale de la Cité de l'espace de Toulouse, un lieu idéal pour ses voyages cosmiques. L'an prochain, ce sera peut-être Shanghai, si la Mondial Art Academia, à laquelle il appartient et qui lui a décerné un diplôme d'honneur, l'y invite. Cette académie est une sorte d'ambassadeur qui permet de faire connaître des talents confirmés au monde entier. Mais il avoue que l'atmosphère des lieux privés appartenant à de riches mécènes le rassure plus que celle des salles d'exposition. Les réseaux sociaux aussi sont très utiles ; ils lui permettent d'entretenir un dialogue avec le public.

Cette reconnaissance ne lui monte pas à la tête. Son rêve, modeste, serait de pouvoir un jour vivre de son art dans un petit mas de campagne, loin de la foule et d'une société dont il ne partage pas les valeurs. Il pourrait y recevoir ses deux filles, dont il est un père attentif et protecteur. Une seule règle demandée : faire silence cinq minutes par jour pour sentir l'univers qui vibre autour d'elles. Mais pas de compagne qui ne pourrait supporter la concurrence de la maîtresse véritable des lieux qui est la toile 3D et ses exigences. « *Trop d'amour, c'est l'enfer, on est l'esclave des gens qu'on aime* », confie-t-il.



fig. 9 : acrylique/technique mixte sur toile, 30 x 40 cm

Ainsi pourrait-il satisfaire l'urgence de ses projets qui l'assaillent souvent sans qu'il ait assez de temps pour les mettre en œuvre. Il voudrait aussi pouvoir peindre sur de grandes surfaces, toiles ou murs, son inspiration se trouvant à l'étroit dans les petits et moyens formats qu'il utilise aujourd'hui.

« *L'art m'a amené à ce que je suis.* » conclut-il en se référant à Nietzsche et à son « *deviens ce que tu es* ». L'art est une manière d'être et d'exister. Pour lui, c'est par une nécessité et non par le hasard que son enfance déstructurée l'a conduit à se poser des questions et à essayer de les résoudre en s'intéressant à des domaines susceptibles de l'y aider. C'est elle aussi qui l'a fait se réfugier dans le dessin. Ainsi a-t-il découvert des auteurs et des artistes qui lui ont ouvert les yeux et dont la vie ou l'œuvre l'ont inspiré, comme Van Gogh, Frida Kahlo... Dans l'alchimie qui le fait se fondre avec sa toile, il cherche à atteindre l'âme, le sixième sens, plus essentiels à ses yeux que le physique et le concret qui n'en sont que la résultante. Platon l'aurait-il invité dans sa caverne ? Grâce à ses premiers succès, il est heureux que ses œuvres aillent toucher d'autres hommes. Le travail sur lui-même le conduit donc paradoxalement à une ouverture sur l'autre. Il invite le spectateur à un voyage où il pourra se retrouver soi-même. C'est pourquoi Ludovic Eche ne nomme jamais ses toiles, afin de laisser libre cours à ce pèlerinage ou ce chemin de Damas.

MARIE-NOËLLE VERAN

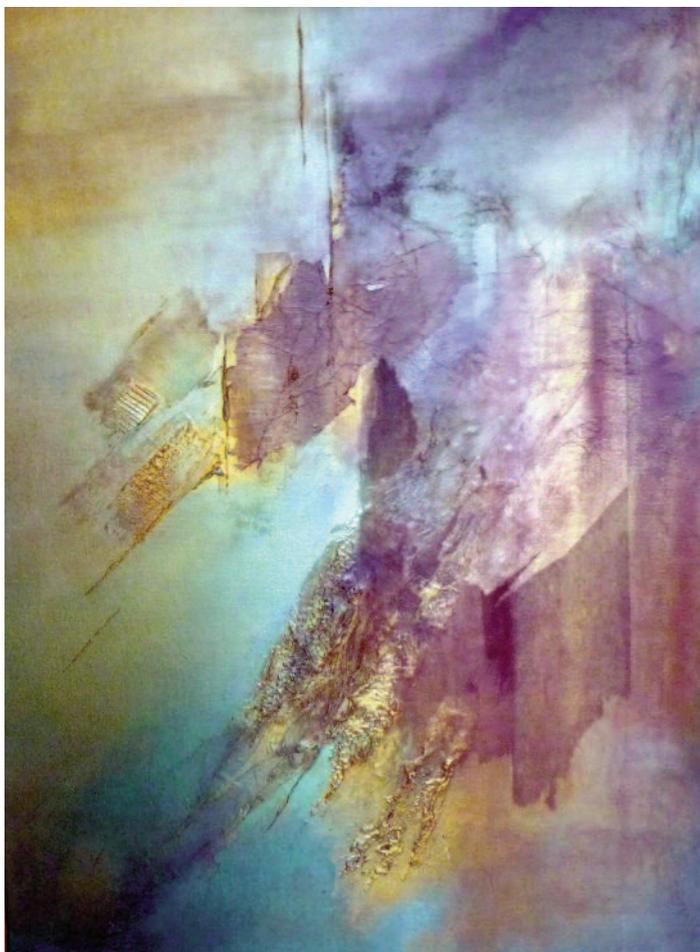


fig. 8 : acrylique/technique mixte sur toile, 92 x 65 cm

Yveline Fumat : Peut-on expliquer Soulages ?

Livre illustré de 105 pages, paru aux Presses

Universitaires de la Méditerranée en 2019

Le livre de notre amie est paru juste après son décès et nous ne pouvions tarder à en rendre compte dans notre revue. Yveline a beaucoup travaillé dans notre association : elle a signé des articles dans *La Rencontre*, fait des conférences, présenté des œuvres du musée – en particulier les œuvres de Soulages dont elle était devenue une sorte de “ spécialiste ” bien que nous ayons toujours tenu à varier les points de vue et les styles de présentation. Passionnée par l'œuvre de ce peintre, notre amie a d'ailleurs eu le bonheur d'être accueillie par celui-ci dans sa maison de Sète, et, lui ayant soumis la maquette de son livre, a pu ainsi bénéficier de ses observations et de sa bienveillance. Illustré de nombreuses reproductions d'œuvres de Soulages, ce livre est divisé en six chapitres eux-mêmes subdivisés, précédés d'un avant-propos.

L'Avant-propos part de l'affirmation de Soulages selon laquelle on ne peut pas expliquer une œuvre d'art. Mais il admet qu'on peut aider à s'en approcher. Aussi, si remonter aux origines de l'artiste, au contexte historique, aux influences, aux techniques sont de fausses clefs, il est tout de même possible de mettre en garde le “ regardeur ” contre des “ malvoyances ” comme la recherche, dans un tableau, de ce qu'on a l'habitude d'y chercher : un sujet, l'orientation que fournirait un titre de Soulages en lien avec un évènement historique (le meilleur exemple renvoyant à un titre, c'est-à-dire à une date, celle du 9 mai 1968 qui ne concerne nullement ce qu'on a depuis appelé les évènements de mai 68. « *C'est dans l'unique, l'irremplaçable d'une œuvre... que se situe ce qui n'appartient qu'à l'art* ». Cette déclaration de Soulages et les commentaires d'Yveline nous conduisent à conclure que des “ explications ” ne peuvent que « *donner une bonne direction au regard* ». Ce qui n'est pas si mal !

1. Préhistoire

Il y est question de l'enfance du peintre dans son Aveyron natal et de la toute première jeunesse d'un élève “ bon en dessin ” qui, à quinze ans, dans ses premiers tableaux (qu'on peut voir au musée de Rodez) peint un *Champ de blé* ou un *Réverbère* où Yveline trouve déjà comme sujet essentiel la lumière. Ce qui montre également qu'on lit des œuvres au filtre de la connaissance du devenir de l'artiste. Mais que l'enfant lui-même ait pu commenter la peinture qu'il venait d'exécuter représentant des arbres noirs dressés en disant « *je peins la neige* » rend bien compte d'une orientation qui se dessinait déjà et qui fait dire à ses proches qu'il est étrange.

2. Faire signe

Comme bien d'autres artistes, Soulages a souffert de la Seconde guerre mondiale. Il est entré dans la clandestinité pour éviter d'aller travailler en Allemagne pour le STO ; il est devenu viticulteur à la Valsière, près de Montpellier. On a pu en conclure parfois que sa passion du noir serait une façon de traduire cette souffrance. Mais c'est faire fausse route car, comme nous l'avons déjà remarqué, cette passion est bien antérieure. Dès la première importante exposition de groupe qui se situe en Allemagne en 1948, c'est sa toile qui est retenue pour la couverture du catalogue, et il est qualifié de peintre “ abstrait ”. La critique évoque l'idéogramme, l'écriture, la gestuelle. L'aspect énigmatique de ce peintre est souligné.

3. Solitaire ou indépendant

En fait, c'est sa différence qu'on souligne immédiatement, y compris avec les autres peintres du noir. Est-il légitime de le classer, comme on le fait souvent, dans l'École de Paris ? Les peintres qui se reconnaissent dans la seconde École de Paris ne se veulent pas abstraits car ils désirent continuer à évoquer la nature même s'ils ne la “ représentent ” pas, mais veulent « *l'atteindre par d'autres voies* » comme le déclare Bazaine. Le monde sensible reste au cœur de leurs préoccupations. On ne peut d'ailleurs pas parler de cohésion de groupe. Il s'agissait plutôt d'accueillir des artistes d'origines multiples, en particulier les provinciaux dont, justement, Soulages, le “ rhodézien ”. Soulages à qui Paris ne tend pas les bras. Il s'agissait surtout d'accueillir tout ce qui se faisait de novateur dans ces années proches de 1955.

On a également tenté de le classer parmi les Gestuels. C'est Soulages lui-même qui s'en est défendu, par référence à Mathieu par exemple en distinguant la gestuelle de la “ gesticulation ”, ou par référence à Hartung. Même si le tableau représente pour lui la traduction fidèle de l'élan créateur, Soulages insiste fermement sur un désir affirmé de maîtrise, contre tout état de transe ou de volonté de voir dans un tableau « *l'enregistrement de son état d'âme* ». Cette conception nuancée lui a en même temps permis de conserver par exemple des coulées de peinture, des accidents...

Un tout autre aspect concerne la reconnaissance qu'il a très vite obtenue aux États-unis parmi les peintres – dits abstraits – du Noir, comme Kline, Motherwell dont il dit se distinguer absolument. Malgré les difficultés qu'il a pu rencontrer pour exposer, il a jalousement défendu son indépendance. Il s'agit plutôt de rapprochements avec ceux que leurs innovations excluraient, Hartung, Schneider, Atlan... Car oui, l'innovation le condamnerait volontiers à la solitude.

4. Évolution des techniques et des manières de traiter le noir

L'évolution de la variété des outils est au centre des réflexions sur sa technique. « *Picasso change de style quand il change de femme* » ! En serait-il de même de sa technique à mesure qu'évoluent ses outils ?

Les outils utilisés dans son passé sont liés à l'artisanat. Il a toujours été stupéfait des outils proposés dans le commerce, il a continué d'en détourner, d'en créer. Mais l'artiste n'est pas pour autant un artisan et, par nature, invente continuellement des moyens nouveaux ; comme dans l'utilisation de la technique du "raclé" qui réintroduit la couleur, une seule, mais amortie, recouverte par le noir. Pour le spectateur, l'évocation des lieux, des espaces, reste possible : incendie, horizons marins...

L'aventure de la "nuit blanche", quelque part au cours de l'année 1979, serait à l'origine du tournant essentiel intervenu dans son art. « *C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche* ». Une nuit, Soulages abandonne sa toile, s'avouant vaincu, le même noir répandu sur tout le tableau. Au réveil, il la voit autrement, taille dans le noir et découvre une autre orientation de son travail : « *un noir unique mais pas un unique noir* ». Ce noir qui devient un « *émetteur de clarté, de lumière secrète* », il va lui donner une dénomination spécifique : celle de "outré noir" qui exclut désormais toute référence à un lieu, à un espace...

5. Les vitraux de Conques

Soulages y travaille de 1987 à 1994 pour l'abbatiale Sainte-Foy de Conques. Il refuse d'abord cette commande mais finit par l'accepter en particulier en se souvenant de l'émotion très particulière et très forte ressentie quand il avait douze ans lors d'une visite conduite par l'école. C'est une façon, pour lui, de respecter sa ligne de vie, de rester fidèle à lui-même, même s'il doit accepter un immense travail pour ces 104 vitraux pour lesquels il doit d'abord trouver une spécificité de verre commandé à une entreprise allemande. Il devra ensuite tenir compte de la spécificité de la pierre, du type de construction de l'abbatiale, des tonalités de cette pierre, de la nécessité de respecter une profonde atmosphère de méditation.

Les rapports avec les tableaux ne manquent pas. Et c'est ce qui me paraissait le plus important dans cette partie qui aurait pu, sinon, paraître un peu à côté de l'essentiel. Panneaux, bandes striées y sont travaillés dans le même esprit. Je me souviens même qu'au cours d'une visite où je présentais à un groupe d'adhérents le musée de Rodez, une amie leur avait d'abord présenté les vitraux de Conques et le premier tableau devant lequel on s'était arrêté au musée était presque la réplique de l'un des vitraux.

Mais, plus important encore, cette aventure consentie par Soulages a entraîné des répercussions essentielles quant à la conception de ses tableaux : il revient à la couleur, introduit la violence du blanc ; ses œuvres connaissent d'encore plus grandes dimensions mais avec la volonté manifeste de ménager, pour les spectateurs, un accès favorable à la méditation sans qu'il soit explicitement question de sacré. Et Soulages va se montrer encore plus exigeant en ce qui concerne l'accrochage.

6. Soulages aime-t-il le noir ?

Cette question est très souvent posée à Soulages et l'agace manifestement. Il répond habituellement par « *Parce que* ». Le noir – couleur et non-couleur – est un terme qui, dans notre culture, intervient de façon toujours négative qu'il s'agisse par exemple du "marché noir" ou de "broyer du noir", cette dernière expression pouvant évoquer le travail du peintre...

Yveline commence par rapporter deux expériences essentielles dont la mémoire de Soulages garde un souvenir inoubliable. D'abord celui d'une éclipse totale que Soulages assimile à un « *avant la lumière...* ». Il y avait là quelque chose des origines du monde, de notre origine aussi, avant de naître, avant de « *voir le jour* ». La fin de la phrase plairait à un psychanalyste !

Le second texte qui se réfère à une autre expérience ne s'oppose qu'apparemment au premier déjà cité. Il revenait de Bordeaux dans un convoi militaire en mai 1940. Il s'était endormi dans un wagon à chevaux. En longeant l'étang de Thau, ses camarades le réveillèrent en lui disant « *Regarde, c'est pour toi !* » Le spectacle qui s'offrait à leurs yeux était « *d'une simplicité inoubliable...C'était sous la lumière une très vaste étendue d'eau sombre, l'étang de Thau, et la silhouette d'une colline, le mont Saint-Clair* ». Yveline voit dans cette scène, telle que la rapporte le peintre, comme un retour parmi les hommes que la lumière souligne.

Elle poursuit son analyse en interrogeant le deuil, lorsqu'il avait cinq ans, d'un père aimé et bienveillant. Sa mère et sa sœur étaient alors entourées de grands voiles noirs et elle n'exclut pas la persistance de cette image et l'empreinte qu'elle a pu laisser, que l'artiste utilise sans peut-être s'en rendre compte.

La question que pose le titre de cette dernière partie trouve une réponse complexe : elle suggère que la couleur noire n'est pas tant "aimée" que devenue indispensable. S'il "aime" le noir – on devrait dire : s'il peint le noir – c'est pour conjurer un anéantissement absolu. Et il lui fallait absolument devenir le peintre de la lumière.

« *Je ne représente pas, je présente* ». Cette formule résume bien l'art de Pierre Soulages mais aussi, je crois, sa personne et j'ai envie d'écrire son personnage. Car enfin reconnu, d'abord aux États-Unis et justement par ce qu'il apportait à la peinture du Noir, pouvait-il imaginer ne pas avancer plus loin dans cette voie qui le conduirait à la célébrité ? Chaque fois que je vois cette haute silhouette charpentée toujours vêtue de noir, je ne peux m'empêcher de penser qu'elle participe au mythe.

Je ne pourrai malheureusement pas en discuter avec Yveline. Ni, par exemple, des deux déclarations de Soulages que j'ai utilisées pour un groupe d'adhérents, en commençant la visite du musée de Rodez : « *Je ne suis pas un peintre abstrait, ce qui ne veut pas dire que je suis figuratif* ». Le livre d'Yveline montre qu'elle serait d'accord. Et peut-être aussi avec cette autre déclaration qui, elle, désorienterait probablement les commentateurs habituels : « *ce que je veux, c'est toucher les gens* ». Le livre d'Yveline Fumat a le très grand mérite de traiter d'un sujet particulièrement difficile en s'arrangeant pour le rendre abordable. Si vous aimez la peinture de Soulages ou si vous voulez mieux la comprendre, il faut le lire.

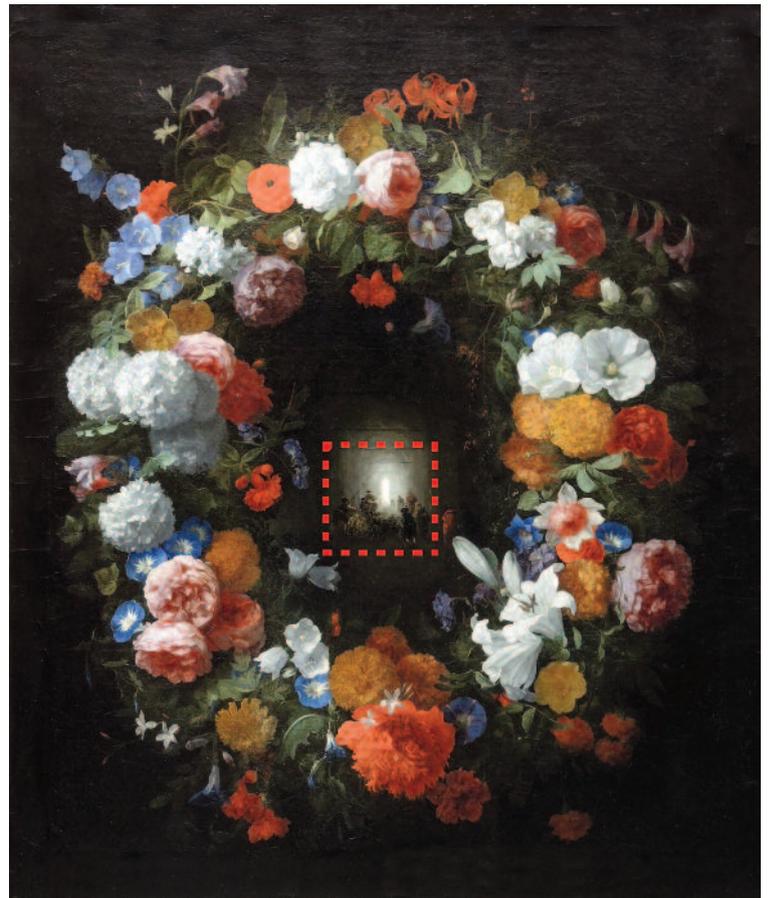
GABY PALLARÈS

**Nicolaes van Veerandael (Anvers, 1640-1691), Hubert Robert (Paris, 1733- 1808),
Guirlande de fleurs avec la grotte de Pausilippe, 2e moitié du XVIIe siècle,
complétée dans la 2e moitié du XVIIIe siècle, huile sur toile, 102x 87 cm**

L'œil est attiré d'abord par la guirlande de fleurs peinte par Nicolaes Veerandael. Formé par son père, celui-ci s'est spécialisé, comme d'autres peintres flamands, dans la peinture de fleurs en vases, bouquets, mais aussi parfois en guirlandes. Le peintre a fait le choix d'associer diverses espèces qui ne s'épanouissent pas à la même saison. Sa virtuosité est soulignée par la précision et la perfection avec laquelle il les représente. La juxtaposition de couleurs vives (bleu des liserons, rose des pivoines, jaune des œillets d'Inde) est davantage mise en valeur par l'alternance avec le blanc d'autres fleurs (lys, hortensias), le fond noir donnant encore plus de relief à l'ensemble. À noter, l'absence de tulipes, pourtant si prisées au XVIIe siècle dans ces régions. Au XVIIIe siècle, les guirlandes entourent souvent un motif religieux, peint par un autre artiste (comme l'œuvre de Daniel Seghers associé à Abraham van Diepenbeeck visible dans la même salle du musée Fabre).

Au XVIIIe siècle, l'artiste français Hubert Robert reprend ce décor pour une composition de son choix. Son goût pour les paysages et les jardins s'est exercé en France et en Italie, mais il excelle aussi dans la peinture de monuments antiques et les scènes de genre. Il découvre la grotte du Pausilippe en 1760. Ce tunnel de 705 mètres de long sur 4,5 mètres de large et 5 mètres de haut, percé sous l'empereur Auguste, permet de relier rapidement Naples à Pouzzoles. Entretenu et amélioré au cours du temps il est fermé à la fin du XIXe siècle. Un système de lanternes suspendues à des barres horizontales – visibles dans le tableau – permettait d'éclairer la galerie. Grâce à son orientation est-ouest, les rayons du soleil couchant la traversent lors des équinoxes. Hubert Robert, sans doute fasciné par cet étrange lieu, l'a représenté plusieurs fois. L'étude de la lumière à travers ce passage est un de ses centres d'intérêt. La grande fréquentation du tunnel s'exprime par la variété des personnes qui y cheminent : bergers encadrant un troupeau de moutons, cavalier, femmes avec enfant, la plupart se dirigeant vers la pâle lueur qui, en arrière-plan, montre la sortie à l'air libre.

Quelle étrange idée d'avoir repris une œuvre du siècle précédent pour y ajouter cette scène anecdotique ! Il faut dire que dans le passé, le respect des œuvres n'était pas



Nicolaes van Veerandael, Hubert Robert, *Guirlande de fleurs avec la grotte de Pausilippe*, 2e moitié du XVIIe siècle et 2e moitié du XVIIIe siècle, huile sur toile, 102 x 87 cm, © musée Fabre, Montpellier Méditerranée Métropole

une règle absolue. Pensons à la tenture *Saint Paul comparaisant devant les marches du palais de Festus*, littéralement saucissonnée, dont un fragment se trouve à l'hôtel Sabatier d'Espeyran. Notre époque se montre beaucoup plus sourcilleuse : l'audacieuse qui a laissé la trace de ses lèvres maquillées sur une toile de Cy Twombly a subi les foudres de la justice, malgré l'« acte d'amour d'une intense pureté » qu'évoquait son avocat.

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.

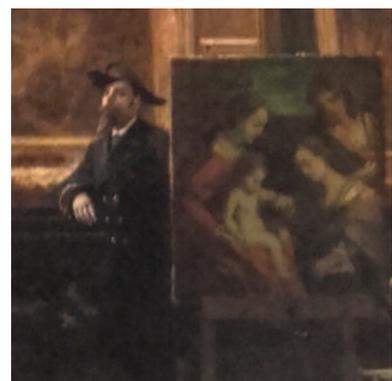
Quel est ce détail ? À quelle œuvre et à quel peintre appartient-il ?

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...





Jean Ranc (Montpellier, 1674 – Madrid 1735), *Portrait de l'infant Ferdinand, futur roi d'Espagne*, vers 1723, huile sur toile, 144 x 116 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado © Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP / image du Prado

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