

Les couleurs du noir
Cycle pédagogique en 5 séances pour des élèves de cycle 2

Dossier des Annexes

Extraits du Guide des Collections	p 2 à 6
Repérage Séance 2	p 7
Repérage Séance 3	p 8
Tableau de Chintreuil à compléter	p 10
Bibliographie	p 11

Extraits du *Guide, Musée Fabre, RMN, 2007*

20

1 et 2

PIETER PAUL RUBENS (Siegen, 1577 – Anvers, 1640)

Portrait du peintre Frans Francken l'Ancien

Vers 1615 • Huile sur bois • 47,0 × 61 cm (ovale) • Achat de la Ville, 1833, inv. 833.1.1

Allégorie de l'Autriche catholique attaquée par des princes protestants

Vers 1620-1622 • Huile sur bois • 51 × 66,5 cm • Legs Antoine Valedau, 1836, inv. 836.4.52



Rubens fait vers 1615 le portrait de l'un des peintres d'histoire anversois appelés « romanistes » auxquels il succède en quelque sorte après son retour d'Italie : Frans Francken l'Ancien (1542-1616). Membre d'une éminente dynastie de peintres dont le plus connu est son fils Frans le Jeune (1581-1642), il représente une tradition sur laquelle Rubens s'est appuyé et qu'il a totalement renouvelée.

Ce portrait plein d'empathie témoigne du respect de Rubens. Antoine van Dyck s'en servira d'ailleurs comme modèle pour la gravure de son recueil de por-

traits de ses illustres contemporains paru en 1636 et augmenté en 1645, *L'iconographie*. D'une forte plasticité, peint de manière plus large, avec un coloris plus vif et lumineux, des ombres plus claires et plus nuancées que dans les toutes premières années de son retour d'Italie, d'une grande mobilité de traits qui rendent bien la vie et l'esprit, ce tableau est l'un des rares portraits de Rubens des collections publiques de province (Aix-en-Provence, Nîmes, Troyes et Tours).

Quelques années plus tard, vers 1622, Rubens esquisse ce *modello* d'une œuvre inconnue dont le sujet est longtemps resté mystérieux avant d'être identifié avec assez de certitude comme une allégorie d'un fait historique de la guerre de Trente ans : l'Autriche catholique attaquée en 1619 par des princes protestants, alliés des Turcs. Gabor Bethlen (1580-1629), prince de Transylvanie et Henri Matthias von Thurn, comte de Bohême (1580-1640) dirigent à cheval leurs troupes, secondées par un cavalier maure, qui accablent l'Autriche, personnifiée par la femme assise sur la sphère symbolisant le pouvoir impérial : elle regarde pour trouver aide et réconfort des anges porteurs de la Croix, du calice et des clés de saint Pierre. Les catholiques seront finalement sauvés par le général Charles de Longueval, comte de Bucquoy : Rubens a peint d'ailleurs aussi le modèle pour son portrait commémoratif gravé.

Le blanc très dilué esquisse les formes sur le fond brun-jaune appliqué sur la préparation claire ; quelques empâtements pour les lumières, quelques notes de couleurs suffisent ensuite à rendre avec le maximum d'intensité une scène d'un mouvement organique tout rubénien. O.Z.



6
DANIËL SEGHERS (Anvers, 1590 – Anvers, 1661)

Guirlande de fleurs avec l'apparition de la Vierge à l'Enfant à saint Léopold

1647 • Huile sur cuivre • 117,5 x 97,5 cm • Signé daté en bas à droite : D. Seghers, Soc. Tis JES/1647 • Dépôt de l'État, 1892, inv. D892.3.1

La collaboration sur une même œuvre de plusieurs peintres spécialisés est une habitude courante en Flandre au XVII^e siècle. Cette spécialisation dans des sujets précis et très variés (figures, fleurs, animaux, paysages, architecture) répond à un engouement pour la représentation de la réalité dans toute sa diversité et cette collaboration favorise la qualité d'exécution des parties qu'un seul peintre n'exécuterait pas toutes avec le même bonheur.

Seghers peint les fleurs et Diepenbeeck le camaïeu en manière de bas-relief qui se trouve dans le cartouche central. Ce chef-d'œuvre de 1647 sera offert l'année suivante à l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche (1614-1662), gouverneur des Pays-Bas espagnols, lors de sa visite au couvent des jésuites d'Anvers. En l'occurrence, le cartouche représente l'apparition miraculeuse de la Vierge à l'Enfant au saint patron de l'archiduc, saint Léopold (1073-1136), margrave d'Autriche.

Seghers, formé chez Jan Brueghel de Velours (1568-1625), puis entré chez les jésuites, modernisa les guirlandes de fleurs continues de son maître en les groupant par festons devant un édifice architecturé baroque : dans ses compositions plus spectaculaires, il relie de manière dynamique et équilibrée ces festons par le jeu des tiges et des couleurs. Ses fleurs d'une grande vérité et d'un grand relief sont peintes en pleine lumière sans effet d'ombre noircie. Diepenbeeck est l'auteur de tableaux d'autel rubéniens, ainsi que de vitraux pour les églises anversoises et de camaïeux destinés à être gravés : son style suave et efficace correspondait parfaitement à la piété flamande. Les deux peintres parviennent à rendre sensibles les qualités opposées des matériaux : la légèreté, la fragilité des fleurs fugaces dont la symbolique exalte les qualités de la Vierge et du saint ; la solidité minérale du bas-relief en trompe l'œil qui décrit le miracle. O.Z.

23



101, 102 et 103

FRANÇOIS-XAVIER FABRE (Montpellier, 1766 – Montpellier, 1837)

La Mort d'Abel

1790 • Huile sur toile • 146 × 198 cm • Signé daté en bas à gauche : *F.X FABRE /à Rome, 1790* • Don François-Xavier Fabre, 1825, inv. 825.1.60

Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule

1800 • Huile sur toile • 39 × 35 cm • Achat de la Communauté d'agglomération, 2005, inv. 2005.1.1

Le Retour d'Ulysse

1799 • Huile sur toile • 105 × 148 cm • Signé daté en bas à droite : *F. X. Fabre Firenze 1799* • Achat de la Communauté d'agglomération avec l'aide des Amis du musée Fabre et du FRAM, 2006, inv. 2006.4.1

Loué par la critique lors de sa présentation à Paris au Salon de 1791, le tableau témoigne brillamment des ambitions du jeune Fabre, alors considéré comme l'un des plus prometteurs élèves de David. Pensionnaire du roi à Rome, Fabre exécute, selon les règlements de l'Académie, plusieurs académies masculines (musée Fabre) dont celle-ci, de loin la plus élaborée : s'inspirant d'un passage de la Genèse (4,8) Fabre représente le héros biblique, le corps nu renversé sur une dalle de pierre, après le combat avec son frère Caïn. Fabre répondait à la double exigence de peindre une académie dans un souci d'objectivité et de clarté mais aussi d'exprimer une émotion, préoccupation essentielle du peintre d'histoire qu'il rêvait alors de devenir.

La paroi rocheuse, coupante et déchiquetée, le rideau de verdure, les vapeurs du brasier exaltent le corps glorieux du héros, glabre et lisse comme un groupe sculpté antique. Le soin apporté au rendu des belles matières tactiles – chevelure soyeuse, ruban rose, fourrure barrant le corps –, l'expression boudeuse du visage, le regard à demi mort, le site solitaire et romantique ajoutent encore au charme fascinant et trouble de ce tableau mettant en scène, avec un raffinement extrême, cette mort mythique brutale et injuste. Le chef-d'œuvre de Fabre s'inscrit dans une longue tradition d'académie virile depuis David, Drouais ou Regnault et préfigure *Le Sommeil d'Endymion* (Louvre) de son rival Girodet, unanimement admiré au Salon de 1793.

Fabre, formé à Rome pour devenir un grand peintre d'histoire, renoue à Florence avec ses premières ambitions, après avoir cédé un peu par facilité et aussi par nécessité à une activité de portraitiste mondain. C'est lord Bristol qui lui commande fin 1799 un ambitieux tableau (Louvre) qui reste à ce jour la plus vaste entreprise du peintre dans le domaine de la grande peinture davidienne. Le sujet, très en vogue (Lethière au Salon de 1799), mettait surtout l'accent sur la destinée tragique du héros solitaire. Fabre préfère le moment de la confrontation des héros à la suite du drame de Sophocle, *Philoctète*. Blessé par une flèche pourtant léguée par Hercule, son ami, Philoctète est abandonné sur l'île de Lemnos par les guerriers troyens, à cause de la puanteur de sa plaie. Pour mettre fin à la guerre de Troie, l'oracle demande le concours des fameuses flèches qu'Ulysse et le fils d'Achille, Néoptolème sont chargés d'aller récupérer à Lemnos. Devant le refus de Philoctète, ils s'emparent des flèches du pauvre blessé, désespéré, tandis que le jeune Néoptolème semble prêt à s'apitoyer et que l'énergique et intraitable Ulysse est pressé de regagner le navire tout près du rivage. Fabre, un peu mal à l'aise dans une vaste composition, choisit de présenter ses figures en frise, parallèlement au plan de la toile. Il apporte tous ses soins aux beaux détails naturalistes (armure, rapace mort) qui doivent permettre d'insuffler un souffle de vérité à cette action mythique qui a embrasé l'imagination littéraire du peintre. Cette esquisse d'ensemble,

brillante et colorée, récemment entrée dans les collections, n'offre que peu de variantes avec l'œuvre finale et témoigne du soin accordé par l'artiste à cette commande. La beauté des draperies, le heaume resplendissant, le lourd carquois ciselé forment un contraste saisissant avec la figure solitaire et sauvage du héros abandonné dans son antre. Mêlant les sentiments opposés de l'énergie indomptable et la déréliction poignante, cette petite esquisse résume à elle seule les ambitions



du peintre d'histoire (rhétorique des passions, clarté de la mise en page, noblesse du sujet) à un moment clé de la carrière florentine.

Le Retour d'Ulysse récemment apparu sur le marché de l'art anglais et aussitôt acquis par le musée apporte un éclairage nouveau sur l'activité de Fabre à Florence qui fut bien plus qu'un portraitiste mondain. Depuis 1796, Fabre avait renoué avec la peinture d'histoire pour des clients étrangers (lord Holland, Allen Smith) croisés dans l'entourage de madame d'Albany. En 1799, année du retour des troupes françaises en Toscane, Fabre s'empare de ce sujet tiré d'Homère relativement peu illustré auparavant (Belle, morceau de réception à l'Académie en 1761) : à son retour de Troie, Ulysse se présente dans son palais déguisé en mendiant. En signe d'hospitalité, la nourrice Eurycleé lui lave les pieds et reconnaît sur le genou du mendiant la blessure qu'Ulysse s'était faite naguère à la chasse au sanglier. Pour l'empêcher de parler et de révéler son secret, le héros lui met violemment la main sur la bouche. Dans le fond à gauche, Pénélope songe mélancoliquement parfaitement étrangère au drame qui se joue près d'elle. S'inspirant d'un bas-relief antique – mais aussi de son maître David –, Fabre installe les protagonistes de la scène près du bord de la toile, dans un espace clos limité par une colonnade flanquée d'une lourde draperie qui rappelle le décor de *La Douleur d'Andromaque*,



115

morceau de réception de David en 1783. Le clair-obscur audacieux met en valeur les gestes expressifs et le jeu des regards. Les rouges profonds, les ors, les ombres fugaces forment un contraste saisissant avec Pénélope qui a la beauté, distante et rêveuse, d'un groupe sculpté antique. La stylisation entière des formes, le souci archéologique en particulier dans le mobilier, le coloris raffiné sont caractéristiques du Fabre « florentin » à la recherche d'une sorte de synthèse entre son maître David (en particulier *Les Amours de Pâris et Hélène*, Paris, musée des Arts décoratifs), Vien et Flaxman.

Au néoclassicisme volontaire et vertueux de son maître, Fabre oppose cependant une veine plus sombre et fantastique qui annonce *Saül*, avec toujours un souci d'objectivité, un sentimentalisme et une note de préciosité aristocratique qui n'appartiennent qu'à lui. M.H.



138

FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX (Charenton-Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863)

Femmes d'Alger dans leur intérieur

1849 • Huile sur toile • 85 × 112 cm • Signé en bas à gauche : Eug. Delacroix • Don Alfred Bruyas, 1868, inv. 868.1.38

Avec l'achat, en 1850, de ce chef-d'œuvre présenté au Salon l'année précédente, Bruyas acquit une réputation et une stature nouvelle. On ne connaît pas exactement les circonstances qui poussèrent l'artiste à s'emparer à nouveau de ce thème qui avait fait sensation lors du Salon de 1834 avec la célèbre toile aujourd'hui conservée au Louvre. L'artiste, frustré dans son désir d'observation des femmes musulmanes put enfin, lors du voyage de retour du Maroc, en juin 1832, pénétrer à l'intérieur du harem de l'ancien raïs du dey d'Alger. Le peintre se montre fasciné par la beauté des femmes et la richesse du décor : « C'est beau, note-t-il dans son *Journal*, c'est comme au temps d'Homère ! La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine en brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends ! » De cette visite, Delacroix rapporta un riche matériel de dessins et d'aquarelles dont il se servit pour

l'exécution des deux versions. Le tableau de Bruyas, de format plus réduit, conserve le même nombre de figures mais en accentue l'effet théâtral grâce à la servante à droite, à contre-jour, qui soulève un lourd rideau laissant passer la lumière venant de la droite. Delacroix simplifie le décor et rééquilibre la scène qui apparaît plus statique et classique. Avec le recul du temps, Delacroix offre une évocation sublimée par le rêve de la scène vue une quinzaine d'années auparavant. Une lumière chaude et irréaliste nimbe les êtres et les objets d'un délicat *sfumato* à la manière de Corrège comme le nota Bruyas. Les femmes, peu différenciées, semblent plonger dans une sorte de torpeur méditative et comme l'écrivit Baudelaire dans son *Salon de 1846* à propos de la première version : « Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence [...], nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse. »

M.H.

151

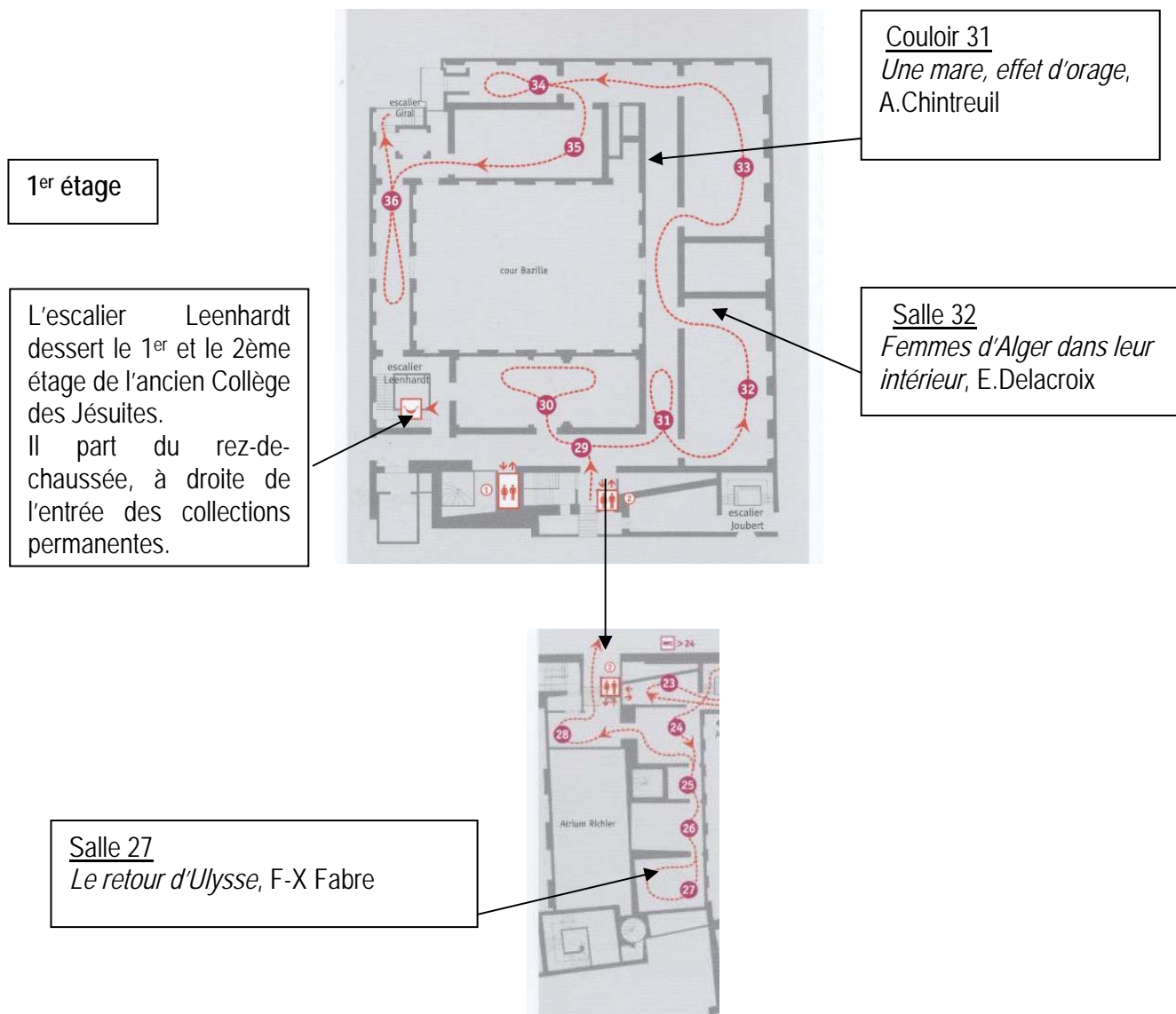


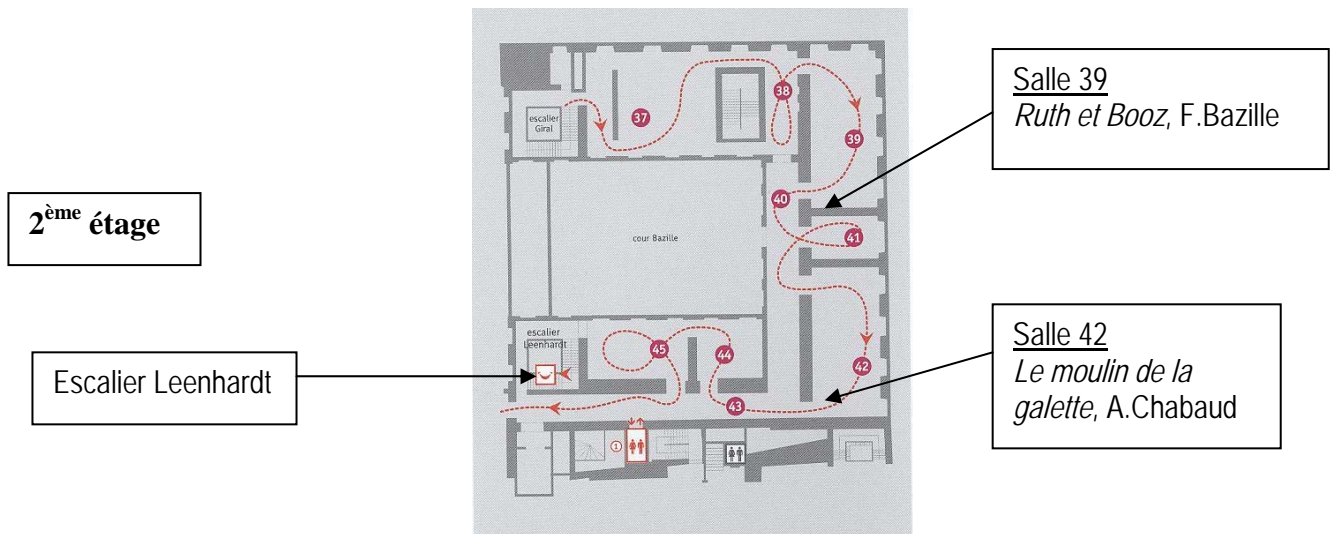
Repérage Séance 2



Séance 2 de la séquence *Les couleurs du noir*
Plan d'accès à la salle 3

Repérage Séance 3





Séance 3 de la séquence *Les couleurs du noir*

Tableau de Chintreuil à compléter



Bibliographie / *Les Couleurs du noir*

Jeune public

Ouvrages disponibles à la médiathèque JJ Rousseau

- François David, *Le Miroir*, ed Motus, 1990
- François David, *Voir*, ed Motus, 1990
- Menena Cottin, *Le livre noir des couleurs*, ed Rue du monde, 2007
- Gita Wolf, *Dans le noir*, ed Tourbillon, 2004
- David.A Carter, *600 pastilles noires*, ed Gallimard jeunesse, 2007

- Michel Piquemal, *Fables mythologiques: amours, ruses et jalousies*, ed. Albin Michel (cf *Le retour d'Ulysse*, F-X Fabre)

- *Pierre Soulages parle...de sa peinture, des vitraux de Conques, de la peinture*, DVD, ed.CRDP de Montpellier

Adultes

- *Pierre Soulages, Noir lumière*, Entretiens avec Françoise Jaunin – Paroles vives, éd. Bibliothèque des Arts, 2002
- Charles Juliet, *Entretien avec Pierre Soulages*, éd. L'échoppe, 1990
- Pierre Soulages, Pierre Daix, *Polychrome*, éd. Ides et Calendes, 2003
- Russell Connor, *Soulages, Au delà du noir*, éd. Alvik, 2003
- Michel Ragon, *Les ateliers de Soulages*, éd. Albin Michel, 1990
- Jean-Michel Le Lannou, *Soulages La Plénitude du visible*, éd. Kimé, 2001
- Pierre Encrevé, *Soulages, Les peintures 1946-2006*, éd. du Seuil 2007

Catalogues d'exposition :

- *Soulages Noir Lumière*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, éd. des musées de la ville de Paris, 1996
- *Soulages, Lumière du noir*, musée national de l'Ermitage, éd. des musées de la ville de Paris, 2001
- *Soulages 82 peintures*, Les Abattoirs, 2000
- *Soulages, Œuvres récentes 1994-1999*, Musée Fabre Montpellier, 1999
- *Pierre Soulages au musée Fabre de Montpellier*, Connaissances des Arts, hors série n°312, 2007