

COMMENTAIRES DES TREIZES ŒUVRES PRÉSENTÉES DANS LE VISIOGUIDE POUR L'ACCESSIBILITÉ DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE REIMS

Grâce à quatre tablettes tactiles, ou visioguides, vous bénéficiez d'un commentaire sur treize chefs-d'œuvre de la collection du musée. Dédiés aux visiteurs sourds signants ou malentendants, ce parcours est accessible à tous. Chaque appareil est équipé, en effet, d'une voix OFF, d'un casque et d'un sous-titrage.



LISTE DES TREIZES ŒUVRES COMMENTÉES ET SIGNALÉES PAR UN NUMÉRO SUR LE PLAN CI-APRÈS

1^{er} étage

XVII^e siècle

N°1 – Jean-Baptiste JOUVENET, *Apollon et le char du soleil avec l'assemblée*

N°1 – des dieux de l'Olympe, vers 1680-1690.

N°2 – Philippe DE CHAMPAIGNE, *Les Enfants Habert de Montmor*, vers 1649.

N°3 – Antoine, Mathieu et Louis LE NAIN, *Repas de paysans*, vers 1641.

XVIII^e siècle

N°4 – Jean SADDON, *Commode-écritoire à secrets*, milieu du XVIII^e siècle.

N°5 – François BOUCHER, *L'Odalisque*, 1743.

N°6 – Jacques-Louis DAVID (et atelier de), *La Mort de Marat*, 1793.

XIX^e siècle

N°7 – Jean-Baptiste Camille COROT, *Mantes (le soir)*, vers 1860-1865.

La collection Corot est en exposition aux Etats-Unis

N°8 – Antoine-Louis BARYE, *Lion écrasant un serpent*, 1833.

N°9 – Camille PISSARRO, *L'Avenue de l'Opéra*, 1898.

XX^e siècle

N°10 – Édouard VUILLARD, *L'Essayage*, vers 1892.

N°11 – Josef SIMA, *Midi*, 1928.

N°12 – Maria Helena VIEIRA DA SILVA, *Le Carré*, 1973.

Rez-de-chaussée

XX^e siècle/Art Déco

N°13 – Jean DUNAND, *Les Corbeaux*, entre 1936-1939.



Diancourt

Jamot-Neveux

Kasperek

**Rez-de-chaussée
Salle Gérard**



Monthelon



Sens de visite du 1^{er} étage

N°1 – Jean-Baptiste JOUVENET, *Apollon et le char du soleil avec l'assemblée des dieux de L'Olympe*, vers 1680-1690.

Jouvenet, très doué, fut envoyé dès 1661 par son père poursuivre ses études à l'École de l'Académie Royale à Paris. Le jeune peintre remporte vite un grand succès notamment auprès de Charles Le Brun, qui l'intègre, en 1673, à l'équipe des décorateurs des résidences royales (Saint-Germain-en-Laye, les Tuileries et le Palais de Versailles). Il peint de nombreux plafonds dans des hôtels parisiens et en 1695 celui du Parlement de Rennes. Jouvenet est apprécié de Louis XIV qui lui confie la réalisation de grands décors religieux à la fin de son règne (dôme de l'église des Invalides en 1704 et tribune de la chapelle royale de Versailles en 1709). Parti d'un style proche de celui de Le Brun, Jouvenet s'intéresse à l'expression des grands effets dramatiques traduits avec mouvement et énergie.



Apollon et le char du soleil avec l'assemblée des dieux de l'Olympe, peinture monumentale, probablement destinée à orner un plafond, a été réalisée à la fin du XVII^e siècle. Il s'agirait d'une saisie révolutionnaire de l'année 1797. Inventoriée au Louvre, elle a été déposée au musée des Beaux-Arts de Reims en 1872. Œuvre fragile, transposée sur une toile de lin, elle s'était beaucoup dégradée et a exigé un travail de restauration important, très réussi, et fini en 2004.

C'est une scène mythologique qui représente Prométhée, volant le feu aux dieux de l'Olympe. Prométhée appartient à la race des Titans. La légende raconte qu'il avait trompé Zeus au cours d'un sacrifice. Pour le punir, Zeus décida de priver les hommes du feu et d'anéantir la race humaine. Prométhée, ayant pitié d'eux, vola le feu animant les âmes célestes de l'Olympe (épisode que cette scène picturale représente), puis, il « façonna » les hommes en leur enseignant de nombreux arts utiles et des sciences, et les dota de raison pour leur permettre de progresser. Zeus le châtie cette fois en l'enchaînant sur le mont Caucase où un aigle lui dévore éternellement le foie. La composition met en évidence, dans la partie basse, à droite du tableau, la fuite de Prométhée, muni d'une torche, ayant volé le feu « à la roue du soleil » (selon les textes latins). Il est guidé par Minerve (Athéna grecque), déesse des artisans, symbolisant la sagesse, représentée casquée et tenant une lance. A leur gauche, les dieux de l'Olympe assistent perplexes ou inquiets au vol : Bacchus (le Dionysos grec), dieu de la végétation, de la Vigne et du Vin, symbolisé par le thyrses (1) et le lierre ; une déesse, à l'arrière-plan, illuminée par la présence d'Apollon qui occupe la partie supérieure du tableau... ; à l'extrême gauche, le personnage drapé de rouge pourrait être Zeus, puisqu'à côté de lui on aperçoit la silhouette d'un aigle. Apollon enfin, fils de Zeus, « le plus beau des dieux », dieu du Jour et du Soleil (dont les fonctions et les attributs sont multiples : guérisseur, devin, musicien, poète - d'ailleurs un des angelots à ses côtés tient la lyre), semble assister, impuissant, à la scène, même s'il la déplore et la dénonce par sa main tendue. Enfin, des angelots créent en bas du tableau une scénette anodine (dans un paysage sombre), laquelle serait un faire-valoir ou un contrepoint naïf au drame qui se produit au-dessus.

Toutes ces divinités « flottent » dans un espace indéterminé, « ailleurs » nuageux, fait d'ombres et de lumières violentes. Les dieux reposent sur des bandes ondulantes, et les lignes courbes dominent le tableau. La composition se présente donc en spirale, sans perspective linéaire, se terminant en haut de l'œuvre par une trouée représentant un ciel lumineux autour

d'Apollon, ce qui théâtralise la scène. Les draperies, portées par Prométhée et Apollon volent et « claquent », dans un désordre apparent. Au-delà de ce désordre apparent et de l'abondance des personnages, les échanges de gestes et de regards confèrent malgré tout une unité à la composition.

Les figures sont suggérées et mises en évidence par des taches de couleurs chatoyantes, des glacis ocre, roses et bleus dominant ; les couleurs sombres appliquées à la scène du vol sont illuminées par la présence d'Apollon. Son auréole lumineuse et la roue éclatante de son char renforcent l'aspect théâtral de la scène.

Le dessin est aussi virtuose et les corps des personnages - Prométhée presque déséquilibré en pleine fuite -, l'expression des visages, exprimant tous des sentiments différents, sont très réussis et dénotent un solide naturalisme qui fait l'originalité de Jouvenet.

Cette œuvre de Jouvenet, formé au classicisme, contient donc de nombreuses caractéristiques de l'art baroque : ce tableau de grande dimension a bien une visée décorative et présente un sujet mythologique mouvementé. Nous comprenons donc que baroque et classicisme traitent des mêmes sujets et qu'un peintre comme Jouvenet, de formation classique, grand admirateur de Poussin, peut à la fin du XVIIe en France, par son style personnel, s'écarter de la tradition classique et nous faire comprendre certaines grandes caractéristiques de la peinture baroque.

(1) Le thyrses est le bâton des bacchantes, enveloppé de lierre et pourvu d'une pomme de pin à l'extrémité.

N°2 – Philippe DE CHAMPAIGNE, *Les Enfants Habert de Montmor*, vers 1649.

Ce portrait des enfants Habert de Montmor était pour Bernard Dorival, le grand spécialiste de Philippe de Champaigne, une des œuvres les plus séduisantes de l'artiste.

Le sujet, difficile, était de représenter sept enfants de 8 mois à 10 ans, enfants d'Henri-Louis Habert, seigneur de Montmor, conseiller au Parlement de Paris en 1625, maître des requêtes en 1632, mort doyen de l'Académie française en 1679, et de Marie-Henriette de Buade de Frontenac, fille de Henri, comte de Palluau et d'Anne Phélyppeaux d'Hubault.



A gauche, devant une base de colonne sur laquelle est posé un oiseau, deux garçonnetts apparaissent debout, dont l'un, le plus grand, appuie sur le dos d'un fauteuil sa main qui tient une petite canne.

Au centre, devant une tenture, un enfant se tient debout sur un fauteuil et caresse sa sœur ainée, assise sur une table, un bouquet de fleurs à la main droite. Celle-ci, malgré les apparences, est la seule fille de ce portrait de groupe, les garçons, à l'époque, étant habillés très tardivement comme les filles.

A droite, sur un fond de paysage, se détachent un tout jeune enfant assis sur la table et à côté de lui des jumeaux fraternellement enlacés.

Au premier plan, un jeune chien tend son museau vers le bébé assis. Sur la base de la colonne, à gauche, l'on peut lire l'inscription suivante :

« Fait en juin 1649 par P. Champaigne

Henry Louis Habert 10 ans

Jean Baltazar 7 ans 6 mois

Louis 4 ans 9 mois

Jean-Paul 4 ans 9 mois

Anne-Louise 3 ans 5 mois

François 23 mois

Jean-Louis 8 mois »

Nous connaissons leur « histoire » : Henry-Louis, né le 3 juin 1639, devient conseiller au Parlement de Paris en 1658, maître des requêtes en 1667. Il meurt sans enfants d'Anne Morin en 1686. Jean Balthazar, Jean-Paul et François vont mourir prématurément. Louis, né le 14 septembre 1644, devient évêque de Perpignan et meurt en 1695. Anne-Louise, née le 20 janvier 1646, est, en 1666, l'épouse de Nicolas Jehannet, seigneur de Bartillat, lieutenant-général des armées du roi, gouverneur de Rocroi et chevaliers de saint Louis. Elle décède en 1680. Enfin, Jean-Louis, né le 8 novembre 1648, comte de Mesnil, est conseiller d'honneur

au parlement de Provence et intendant des galères de France, au département de Marseille en 1689, maître des requêtes en 1699. Il épouse le 16 janvier 1700 Gabrielle, fille de Nicolas de la Reynie, conseiller d'Etat ordinaire. Il meurt en 1720.

Les 6 garçons sont donc répartis autour d'Anne-Louise, la seule fille, créant ainsi une symétrie. Cet effet est renforcé par les tonalités, froides au centre, chaudes aux deux extrémités. Le jeu des regards, les gestes et les attitudes des enfants assemblés deux à deux (voir les yeux et les mains, que le style classique de Champaigne excelle à rendre créant ainsi vie et mouvement), la présence d'un chien et d'un oiseau permettent au peintre d'éviter la monotonie.

Ce tableau a une grande valeur documentaire en ce qui concerne l'évocation du vêtement de l'enfant au XVII^e siècle, et la richesse des étoffes, merveilleusement rendues par le peintre. Quelques éléments nous montrent aussi les traditions liées à l'âge et au sexe de l'enfant. Ainsi, la canne tenue par Henry Louis indique qu'il est l'ainé et appelé à devenir le chef de la famille ; le hochet tenu par Jean-Louis, avec son morceau de corail, est censé le protéger contre le mauvais œil ; tandis que le bouquet de fleurs blanches tenu par Anne-Louise symbolise la pureté, et le citron, fruit rare et précieux le souhait d'un mariage avantageux.

Il est à noter également, à gauche, un rideau tiré, en taffetas rouge carmin, qui s'ouvre sur un paysage de campagne, discret, presque entièrement occupé par le ciel et présentant, derrière un encadrement d'arbres, un château campé comme une forteresse, sur la droite. Ces éléments théâtralisent la scène de manière typiquement classique.

N°3 – Antoine, Mathieu et Louis LE NAIN, *Repas de paysans*, vers 1641.

Il s'agit ici d'une excellente copie ancienne d'un tableau dont l'original est aujourd'hui au Louvre. On a remarqué que le tableau conservé à Reims corrigeait certaines des incorrections de perspective de l'original. La copie est une activité fondamentale des peintres au XVII^e siècle – copie d'apprentissage ou de commande - souvent demandée par un collectionneur ne pouvant se procurer une œuvre dont son propriétaire refuse de se dessaisir.



Les Frères Le Nain, nés dans L'Aisne (à Laon), sont appelés ainsi car il est difficile de différencier leur style et les œuvres de chacun. Influencés par la peinture de genre développée dans l'art flamand et par la maîtrise caravagiste du clair-obscur, les trois frères ont réalisé des compositions à contre-courant de la peinture officielle de l'époque. Leurs scènes de la vie quotidienne, celle des pauvres gens et des paysans ont rencontré un vif succès dans la bourgeoisie parisienne du XVII^e siècle.

La scène représente une réunion de personnages appartenant à des milieux sociaux variés au sein de la paysannerie. Le plus riche, sans doute un paysan aisé, au centre, est habillé à la mode Louis XIII. Il lève son verre en regardant vers un pauvre homme en haillons et aux pieds nus, les mains croisées comme pour une prière, qui peut être un travailleur « journalier ». Face à ce dernier à gauche, un troisième homme, dont les vêtements le place à un niveau social intermédiaire entre les deux autres, certainement employé du plus aisé. On a pu dire que chacun des enfants était placé derrière son père, ou bien il s'agit de la famille de l'hôte. L'intérieur, qui se présente à nous de manière assez simple et frontale, est rudimentaire mais relativement confortable, comme le montre la présence d'un lit à baldaquin, d'une fenêtre à vitraux... : signes de l'aisance du personnage central.

Comme souvent chez les Le Nain, la gamme colorée est peu étendue, faite d'une subtile harmonie de bruns et de beiges tirant parfois sur le gris ou sur le vert, contrastant avec le blanc-beige de la nappe. De plus, des taches rouges viennent rehausser l'ensemble, sur la robe de la femme, les joues et la manche de l'enfant à droite, le bonnet de l'enfant au fond, le museau du chien et surtout le verre de vin levé par le personnage central.

En effet, les deux seuls aliments présents sur la table pour ce « repas », sont le pain et le vin... Le pain, pour ses qualités nutritionnelles et économiques est l'aliment principal de subsistance dans l'Ancien Régime, il a même une connotation symbolique : c'est le corps du Christ ; la tradition chrétienne lui confère un caractère quasi sacré. Le vin, quant à lui, n'est pas un aliment indispensable à la subsistance mais il est abondamment consommé alors. De même que le pain, il peut revêtir un caractère symbolique : il est assimilé au sang du Christ.

Ces trois personnages sont-ils simplement en train de partager ces deux aliments pour la détente après le labeur ? Sans doute pas, et l'atmosphère de recueillement de cette scène, rendue aussi par la presque monochromie du tableau, les symboles de ces aliments, la disposition autour de la table blanche des personnages, leurs gestes aident à comprendre le thème sous-jacent du tableau. Cette scène évoque en effet un moment de communion

spirituelle de gens de milieux sociaux différents à l'occasion d'un repas. Cette allusion à « l'eucharistie » est une des significations possibles de l'œuvre. Scène de genre, sensible et pudique, elle confère à ces paysans une dignité qui les élève au-dessus de leur misère, et scène religieuse, elle évoque le partage du pain et du vin dans une prière silencieuse qui abolit pour un temps les barrières sociales. Silence et solennité du moment sont atténués par la douceur et l'innocence du regard des enfants ainsi que par la présence du chien.

Dans ce tableau, les Frères Le Nain ont porté à l'excellence la scène de genre à la française. Ce type d'œuvres n'est appelé « peinture de genre » ou encore « scène de genre » qu'à partir de 1791. Il s'agit de mise en scène, dans des décors inspirés du monde contemporain de l'artiste, de personnages, parfois nombreux, représentés à mi-corps ou en pied. Soit dans un format assez grand avec des personnages presque grandeur nature, soit dans un format plus petit avec une foule de petits personnages. Ils sont parfois monochromes, la palette étant orientée vers le sombre (le peuple s'habille avec discrétion). Les premières scènes de genre apparaissent dans les écoles du Nord (XV^e et XVI^e siècles, scènes présentant argent, beuveries, scènes de marché et de bordels). Le flamand Pieter Bruegel le Vieux (vers 1525/1530-1569) peint, davantage les pauvres et le monde paysan. Au XVII^e siècle, la peinture de genre, malgré son rejet par l'Académie royale et sa dévalorisation par les théoriciens de l'art (elle est considérée comme un « genre bas », bonne seulement à amuser les bourgeois), rencontre un intérêt grandissant parmi artistes et public. Dans les années 1630-1640, les Frères Le Nain renouvellent en France les « paysanneries » et décrivent avec gravité, dans une palette restreinte, l'univers silencieux des paysans. Ces peintres « de la réalité » s'attachent à rendre compte d'un quotidien qui est peu mis en avant dans les genres picturaux élevés ou reconnus de l'époque, comme la peinture d'histoire, et permettent, comme c'est le cas avec *Repas de paysans*, de donner de la noblesse et de la beauté à des sujets et des gens, considérés alors comme « inférieurs ».

N°4 – Jean SADDON, Commode-écrivain à secrets, milieu du XVIII^e siècle.

Mouvement artistique du XVIII^e siècle, le style rocaille se développe de 1730 à 1760, s'étendant à toute l'Europe sous le nom de style « Rococo ».

Il désigne une ornementation imitant les rochers et les pierres naturelles, ainsi que la forme incurvée de certains coquillages. Ce ne sont que lignes courbes et asymétriques dont le traitement novateur par les artisans, ébénistes, etc. va faire des merveilles.



En France, il trouve son apogée sous la Régence et surtout sous le règne de Louis XV.

L'art rocaille, généralement résumé en un jeu subtil de courbes et contre-courbes, atteint une richesse d'invention exceptionnelle, souvent dans l'exubérance et la surcharge de son décor. Il est aussi caractérisé par une vigueur du mouvement, un relief souple et déchiqueté et une asymétrie du décor.

Les meubles de cette époque ne doivent plus seulement symboliser un statut social mais ils doivent être confortables et polyvalents. Pour être facilement déplacés, ils voient leurs formes évoluer vers une spécialisation pour chaque usage. On voit apparaître des fauteuils « voyeuses » et des « bergères » de formes gondolées. Les fauteuils évoluent vers plus de confort, avec un allongement des accoudoirs et du dossier appelé « dossier droit » dit « à la reine », dont certains sont visibles dans la salle XVIII^e du musée.

Le musée des Beaux-Arts possède, en effet, plusieurs meubles illustrant cette période dont une commode-écrivain à secrets de Jean Saddon.

Il s'agit d'un meuble d'appui à 4 tiroirs sans traverse, le tiroir supérieur organisé en écrivain, le tout en chêne. Il est couvert d'un plateau en marbre mouvementé et débordant. La façade et les profils sont galbés. Le décor sculpté sur les deux tiroirs supérieurs se poursuit de la façade sur les côtés. Les montants et tabliers sont sculptés, les pieds sont en rouleaux.

Cette commode est signée deux fois (estampille et poinçon) sur le dessus aux angles antérieurs « J.Saddon », artisan ayant travaillé à Paris au milieu du XVIII^e siècle.

La forme rappelle les ouvrages d'ébénisterie allemands ou italiens. Certaines commodes allemandes présentent en effet un dessin extrêmement compliqué avec des courbes très prononcées et des montants sculptés.

On peut également évoquer comme source d'inspiration possible des dessins de commodes d'un rocaille exubérant inventés par l'architecte François de Cuvilliers (1695-1768) actif en Bavière, au service de l'Électeur. Vers 1745, circulent à Paris, sous forme de fascicule, ses douze « desseins de commodes » gravés en 6 planches par C.A. de Lespilliez.

N°5 – François BOUCHER, *L'Odalisque*, 1743.

Au XVIII^e siècle, bien que l'opposition académique persiste, la demande de petites peintures de cabinet va croissant. Un style nouveau, le style rococo, fait une place de choix à ce genre et impose de nouveaux sujets : Antoine Watteau crée la fête galante, sorte de scène sentimentale idéalisée ; François Boucher invente la pastorale dans laquelle il place des couples de bergers amoureux, richement vêtus, ou des nymphes et autres divinités, dans un paysage bucolique. La scène de genre prend donc un ton franchement profane et est chargée de fantaisie pittoresque, exotique et érotique. Elle s'adresse plus aux sens qu'à l'esprit ; nous sommes loin des études presque ethnographiques de la vie populaire et paysanne des Frères Le Nain...



François Boucher est l'exemple type de ce style rococo. Après une formation auprès de François Lemoyne, il remporte le Prix de Rome en 1720 et séjourne en Italie de 1727 à 1731. Il obtient à son retour la faveur de Madame de Pompadour, devient le peintre à la mode et sa carrière est alors fulgurante. Il est admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture en tant que membre en 1734 et succède à Carle van Loo comme Premier Peintre de Louis XV en 1765. Il travaille avec une extrême facilité et peint ses scènes pastorales ou mythologiques avec une gracieuse virtuosité. Ses œuvres tardives sont sensuelles, décrivant un monde idyllique. Mais son style passe de mode avec l'arrivée du néoclassicisme, qui l'accuse d'avoir introduit un genre fade et maniéré, ce qui ne rend pas justice à la grâce de sa peinture et à la culture classique qui imprègne tout son œuvre.

Ici, il a peint sur un lit défait (constitué d'un amoncellement de coussins et de tissus), une femme à moitié nue, allongée sur le ventre. Chemise relevée ou non tirée, elle tourne presque le dos au spectateur mais tourne la tête vers lui. Il s'agit, comme le titre l'indique, d'une « odalisque ». Boucher en a peint plusieurs ; il s'inscrit ainsi dans la tendance du XVIII^e siècle où l'on peignait, par le biais de ce thème, des scènes légères sans jamais tomber dans le vulgaire. Mode héritée du XVI^e siècle italien, et qui se prolonge au XIX^e siècle (Ingres, Manet...). A l'origine, les odalisques étaient les esclaves des femmes du sultan dans les sérails de l'Empire Ottoman ; ce thème prisé par les artistes du XVIII^e est en rapport avec le goût pour l'Orient et les « chinoiseries ».

Le tableau serait soit un portrait de Madame Boucher soit celui de Marie-Louise O'Murphy (de Boisfaily), jeune maîtresse de Louis XV, que Boucher a peinte plusieurs fois, et qui était même connue de Casanova... ; le doute demeure. Boucher a peint plusieurs fois cette brune odalisque, l'autre version se trouve au Louvre. L'artiste en a aussi peint une blonde qui est sûrement Marie-Louise.

La position que Boucher a fait pendre à la jeune femme se veut aguichante, voire inconvenante, son fessier correspondant parfaitement au centre géométrique du tableau, de manière malicieuse et un peu provocatrice de la part de l'artiste... Le portrait de cette femme potelée, dans un salon au décor raffiné (objets de luxe - perles, cassolette en porcelaine, riche tapis -, velours bleuté et autres soieries...) s'inscrit bien à la fois dans le courant pictural rococo et celui libertin en littérature, (on pense à des auteurs tels Diderot ou Crébillon...)

La beauté du rendu des chairs et des diverses matières rend poétique cette vision un peu crue du réel. Le rosé de la peau et la blancheur de la chemise contrastent magnifiquement avec le bleu profond de l'étoffe en velours (dessus de lit et drapé), et plus délicatement avec le gris-bleu des draps et drapés sous le corps. Un rose foncé et un rose-orangé viennent rehausser l'ensemble : réciproquement sur les plumes qu'elle porte sur sa tête (côté exotique et oriental qui justifie l'appellation d' «Odalisque »...) et sur le début du tapis où le pied repose ; des reprises de couleur rose, posés en petites touches délicates sur le corps et les étoffes, complètent cette délicate palette.

On peut remarquer (avec le critique Stéphane Lojkine) que le « pli » (ou le « Y ») a ici audacieusement un rôle capital : pli de la fesse, du cou, pli de l'étoffe de velours bleu, du tapis que le pied de la table tire. Ce pli général s'oppose à la régularité géométrique du mur et des coussins carrés au fond. Ce pli est le concentré des plaisirs qui s'offrent à l'œil dans ce tableau. Nous nous y glissons, contraints par tant d'attraits.

Et comme la jeune femme se tourne vers nous, peut-être surprise par notre regard, de spectateurs nous voici devenus voyeurs malgré nous. Nous entrons dans son espace intime, où elle ne nous a pas vraiment conviés (jeu du peintre) : en effet, peut-être vient-elle juste de se mettre sur le ventre pour tirer la table à elle (s'apprêtant à se parer pour sortir ou à enlever sa parure ou encore à se refaire une beauté ?)... Notre franchissement de son espace personnel peut être symbolisé par le dépassement des lignes horizontales du premier plan en bas qu'effectue le pied gauche de la jeune fille, enjambant le dessus de lit bleu et traversant la ligne-frontière du tapis rose à droite du tableau. De même, à gauche, le froissement du tapis implique l'entrée de la table dans cet espace intime, table qu'elle viendrait d'attirer à elle... ? Et il peut s'agir là de l'élément établissant un lien entre le dedans (l'intimité de la chambre) et le dehors (la parure pour l'extérieur ou le visiteur extérieur...) et qui nous met aussi dans cette position de voyeur d'un moment privé. La même « échappée », purement visuelle cette fois, est effectuée à l'arrière-plan par le jeté de lit (et drapé de velours bleu) qui franchit et assouplit la ligne raide des coussins carrés. Ces franchissements établissent également une mise en scène qui théâtralise cet instant d'attente ? d'invitation ? ou encore d'intimité découvert par une surprise savamment orchestrée par le peintre dans un tableau mi-portrait, mi-scène de genre donc.

Derrière cet appel assumé au voyeurisme et cette leçon d'érotisme typique de cette période, Boucher fait aussi un hymne à la beauté, et surtout nous immerge dans un monde où la jouissance des matières (du corps, des textiles, des objets..) est l'écho d'une extraordinaire jouissance de peindre.

N°6 – Jacques-Louis David (et atelier de), *La mort de Marat*, 1793.

(NB : au Japon jusque fin décembre 2017 – Retour en janvier 2018).

Un homme dénudé git dans une baignoire. Son corps porte une large blessure à la poitrine et se vide de son sang. Sa tête, enrubannée d'un linge blanc est tournée face au spectateur ; le bras droit pend, la main touche le sol et tient encore une plume, l'autre main tient une feuille de papier. L'homme a l'air paisible, les yeux clos, il paraît dormir. Il est mort.

Le sang a coloré l'eau de son bain, maculé les vieux draps qui enrobent la baignoire sabot et taché la lettre. L'assassin a disparu, seule l'arme du crime, un poignard, nous rappelle son passage. L'action est finie, la scène est figée dans un instant d'éternité.

La mise en scène et quelques indices laissés ici et là par l'artiste nous renseignent sur cet assassinat. La double césure imposée par un jeu équilibré de lignes horizontales et verticales renforcés par une lumière sélective et un minimum de couleurs en opposition rejetées noir/blanc, rouge/vert surprend le regard. Elle révèle alors quatre parties distinctes : à gauche : le fait, à droite : les pièces du dossier ; en haut : le fond neutre légèrement brossé ; en bas : la scène avec son point final gravé dans le bois sous forme d'alexandrin : « N'ayant pu me corrompre/Ils m'ont assassiné ».



Nous sommes en 1793, en France, à Paris.

La révolution française a commencé "officiellement" quatre ans plus tôt. L'homme assassiné par Charlotte Corday (mentionnée sur la lettre) n'est autre que Jean-Paul Marat, le rédacteur de *L'Ami du peuple*, député de Paris à la Convention, instaurateur du régime de La Terreur. Le tableau est sans doute de la main du peintre David, mais plus vraisemblablement de son atelier.

L'original de cette toile, se trouve aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. En France, trois répliques, dites d'Atelier (notamment peintes par François Gérard et Gioacchino Serangeli, élèves du maître et tous deux nés à Rome) sont conservées : une au musée des Beaux-Arts de Reims, les deux autres étant respectivement au Musée national du Château de Versailles et au Musée de Dijon. Une étude à l'huile a été redécouverte en 2009.

Fidèle à la vérité historique, le peintre David nous rend témoins de l'assassinat de Marat et de sa mort. La reconstitution anecdotique s'efface lentement au profit d'une glorification de l'homme publique.

Pour ce tableau, le peintre a voulu non seulement commémorer l'évènement mais aussi l'immortaliser. En effet, ce tableau sera montré sur la place publique, exposé d'Octobre 1793 à Février 1794 dans les salles de séances de la Convention. Il sera accompagné d'un autre tableau : *La mort de Lepeletier Saint Fargeau*. Il ne faut pas oublier. La Révolution doit se souvenir de ceux qui l'ont entretenue pour mieux la porter.

David se souvient et capte les sentiments de son époque. Il restitue dans sa toile une atmosphère allégorique et antiquisante, celle-là même dont s'enivre la Jeune République Française et à laquelle se réfèrent tant d'élus. Pourtant est-ce une scène antique ou une scène religieuse ?

L'image du Christ nous apparaît soudainement. Aussi terrible que cela puisse paraître, il y a dans ce corps gisant le souvenir d'une piéta, d'une descente de croix. L'homme est dénudé, blessé, son turban est comme un nimbe lumineux. David a fait de Marat, un martyr au sens étymologique du terme : un témoin. Cet homme est illuminé par un clair-obscur caravagesque, presque d'une lumière divine. Il semble porter en lui toutes les vertus du héros. Sa moralité ne peut être mise en cause. Nous pourrions même reconnaître dans cette scène, le portrait d'un homme qui a sacrifié sa vie, à sa façon, pour le salut "politique" des autres.

Le climat est bien étrange. Le peintre place le spectateur dans une situation ambiguë. Peut-on parler d'un « martyr révolutionnaire », d'un « martyr de la Révolution » ?

David a sans doute voulu marquer tout cela à la fois. Il est lui-même citoyen au service du pouvoir politique et il se doit de rendre compte de l'événement historique à ses contemporains.

Imbibé de ses modèles romains, mythologiques et religieux, David nous révèle l'atmosphère de son temps, celui de la propagande. Marat n'est plus réellement Marat. Il est à la fois citoyen républicain, martyr de la liberté et empereur triomphant. Mais, même au service de la politique, David peintre néoclassique montre ici le réalisme de la modernité, faisant de son ce tableau un chef-d'œuvre bientôt défendu par Baudelaire

N°7 – Jean-Baptiste Camille COROT, *Mantes (le soir)*, vers 1860-1865.

Corot est un artiste charnière entre l'art classique et l'art moderne. Il est le père du paysagisme du XIX^e siècle : il annonce l'école de Barbizon, le réalisme, l'impressionnisme et l'expressionnisme. Il était aussi apprécié par les artistes du XX^e siècle, tels Braque, Picasso, Derain. Il est un maître incontournable pour les générations qui vont suivre.



Dès sa jeunesse, il sait organiser les compositions des paysages qu'il avait dans un premier temps observés et dessinés sur le motif. Cette capacité à structurer la nature provient de sa formation auprès de deux peintres néoclassiques qui considèrent qu'un artiste doit savoir idéaliser la réalité de ce qu'il contemple : Michallon et Bertin. Toutefois, Corot réalise peu de « paysages historiques » dans sa carrière, c'est-à-dire des scènes mythologiques ou religieuses inscrites dans une nature ressemblant à des décors d'opéra. Il dépasse les leçons de ses maîtres. Ce qui l'intéresse, c'est la poésie de la nature qu'il veut magnifier par des mises en scène audacieuses et personnelles. Il priorise l'imagination.

Durant l'ensemble de sa carrière, il s'avère un infatigable voyageur. Il éprouvera le besoin de connaître précisément différents pays et régions : l'Italie - notamment autour de Rome - et la France - l'Île-de-France, la Normandie, le Morvan, le sud de la France et bien sûr Barbizon près de Fontainebleau qui devient un refuge et un lieu de rencontres et de convivialité pour les paysagistes de la première moitié du XIX^e siècle. Ainsi, lors de ses fréquents voyages, il s'intéresse vivement à la lumière. Aussi, quand il représente à différentes reprises la vasque de la villa Médicis à Rome dès son premier séjour en Italie (1825 – 1828), on s'aperçoit que son sujet principal est la lumière intense de Rome: ce qui le conduit à rendre les ombres encore plus sombres et le soleil éclatant. Son intérêt pour la lumière annonce celui de Claude Monet quelques dizaines d'années plus tard. Cependant, la couleur n'est pas la préoccupation première de Corot contrairement aux impressionnistes qui recherchent la vérité des couleurs provoquée par la lumière naturelle.

Cette évocation de Mantas rappelle que Corot, comme beaucoup d'artistes de l'École de Barbizon, se déplaçait autour de Paris, en quête de paysages facilement accessibles. A Barbizon, en Normandie, dans l'Oise etc. La Seine va peu à peu devenir pour beaucoup un sujet de prédilection, ainsi que les autres cours d'eau liés à l'Île de France. Les fleuves et rivières permettent en effet aux peintres d'étudier les liens entre les éléments qui forment la nature : la terre, l'eau, le ciel...

Dans cette peinture, Corot prouve son sens de la théâtralisation. Il met en scène la cathédrale en plaçant au premier plan des arbres qui font office de rideau de scène à gauche et à droite. Il s'agit d'un principe courant dans son œuvre rappelant son goût pour l'opéra.

On a le sentiment d'une véritable dentelle végétale qui contraste avec le réalisme des architectures de la ville. Le premier plan reste assez sombre, Corot reprenant le principe des « brumes argentées ». Le fond est lumineux et coloré.

Ce qui frappe, ce sont les jeux subtils de reflets des arbres et du ciel dans l'eau. Il s'agit avec évidence de l'un des chefs d'œuvre du musée de Reims dont la démarche annonce celles des impressionnistes qui souvent étudiaient un même paysage et ses couleurs à différents moments de la journée ou de l'année. Corot réalisera une autre vue de Mantes le matin, un tableau de la collection de Reims qu'il faut comparer avec celui-là.

N°8 – Antoine-Louis BARYE, *Lion écrasant un serpent*, 1833.

Barye était sculpteur et peintre. Il est l'un des représentants les plus illustres de la sculpture romantique avec notamment ses créations animalières. L'animal sauvage est un sujet qui symbolise la fragilité de l'homme face à une nature incontrôlable. Il permet à l'artiste d'exprimer son angoisse face à la mort et face à ses peurs existentielles. Il peut symboliser les facettes négatives du monde terrestre et permet à l'artiste de dépasser l'idéalisation des scènes néoclassiques et le « beau idéal » dont les origines émanent de l'art antique gréco-romain.



Ainsi, on s'aperçoit qu'un certain nombre d'œuvres de Barye ne présentent pas des animaux apaisés mais plutôt des créatures luttant et parfois cruelles. Le sculpteur valorise la sauvagerie animale qu'il avait pu observer dans les cages du Jardin des Plantes à Paris dès 1820. Ces séances d'observation le conduisent à imaginer et privilégier l'acte prédateur : certains thèmes le passionnent particulièrement comme l'affrontement du lion et du serpent. On connaît le célèbre *Lion au serpent* qui eut un grand succès en 1833 et qui fait partie de la collection du musée du Louvre. Par ces sujets, il s'intéresse aux oppositions physiques et sensuelles spécifiques aux animaux : écailles et fourrure, immobilité et vivacité du mouvement... D'autres affrontements sont présents dans ses œuvres : un jaguar dévorant un lièvre, un ours terrassé par des chiens, un tigre dévorant un gaviaux...

Barye va devenir le « Michel-Ange » de la sculpture avec sa démarche « fière, énergique et rude ». Il l'acquiert grâce à son sens de l'observation qu'il développe à la Ménagerie du Muséum d'histoire naturelle. Une fauverie y est d'ailleurs construite de 1818 à 1821. Un laboratoire d'anatomie y est créé aussi : c'est là que les fauves morts y étaient portés et disséqués. Ils y étaient aussi dessinés par les scientifiques et les artistes. Toute sa vie, Barye va y réaliser des dessins anatomiques qui étaient pour lui essentiels pour pouvoir réaliser ses sculptures. On sait qu'à plus de 70 ans, Barye court y dessiner un grand lion du Sénégal...

Rappelons à nouveau que, malgré ses études précises et naturalistes d'animaux, il accentue parfois la violence et aime l'emphase et l'exagération. Ainsi, il est un pur romantique qui sait suggérer le sentiment qu'il éprouve face à la nature sauvage ; dans son cas, celui de la violence. Il n'est pas le seul artiste à aller dans ce sens. Il faut comparer sa démarche à celle de l'un des plus célèbres peintres romantiques français : Eugène Delacroix qui lui aussi représente des fauves luttant - notamment des lions guettant leurs proies. Ce dernier va d'ailleurs réaliser une chasse aux lions qui sera exposée à l'exposition universelle de 1855. Barye et Delacroix étaient très amis ; tous deux avaient connu le théâtre de la Barrière où y étaient organisés des combats d'animaux jusqu'en 1837.

Le musée de Reims conserve un nombre important de petits bronzes qui sont régulièrement achetés par la bourgeoisie rémoise du XIX^e siècle. Cet intérêt s'explique par le caractère exotique de ces petites œuvres à une époque où on découvre peu à peu les cultures des autres continents grâce aux voyages et aux expositions universelles de Paris.

N°9 – Camille PISSARRO, *L'Avenue de l'Opéra*, 1898.

Ayant grandi à Saint-Thomas, île danoise des Antilles, Camille Pissarro se rend ensuite en France. Il y découvre à l'Exposition universelle de 1855, Delacroix, Corot, Courbet, Millet... et aime à fréquenter les ateliers des peintres officiels. Il observe les changements des heures, et, comme Corot, il s'efforce d'apercevoir et de noter les valeurs. Il se lie alors à Monet, Guillaumin et Cézanne. En 1863, il figure au salon des Refusés, aux côtés de Manet, Jongkind... puis est admis aux salons à partir de 1864.



A Londres, où il fuit la guerre de 1870, il retrouve Monet et y admire avec lui les œuvres de Turner. De retour en France, Pissarro s'installe à Pontoise et travaille avec Cézanne. C'est l'exposition réalisée chez le photographe Nadar en 1874 (qui voit la naissance, d'abord ironique, du mot « impressionnisme ») qui fait connaître Pissarro et ses amis. A partir de 1880, il adhère quelques temps au néo-impressionnisme de Seurat et Signac. Pour Pissarro, la lutte contre l'incompréhension du public vis-à-vis des impressionnistes dure jusqu'aux environs de 1890, la notoriété ne lui venant que vers ses 60 ans. Âgé de soixante-dix ans, il entreprend avec courage un programme de séries autour de motifs urbains qui l'occupe jusqu'en 1903 : il résume sur ses toiles le spectacle mouvant et bariolé des grands boulevards parisiens. Il meurt à Paris en 1903.

L'Avenue de l'Opéra s'inscrit donc dans la dernière période de sa carrière, puisqu'entre 1897 et 1899, Pissarro, installé dans une chambre du Grand Hôtel du Louvre, exécute plusieurs tableaux de la « vue urbaine » qui s'offre à lui. On compte onze paysages montrant l'avenue de l'Opéra, la place du Théâtre français et l'entrée de la rue Saint Honoré. L'artiste continue en cela la tradition impressionniste d'une variation sur un thème. Cette toile est considérée comme le plus abouti des paysages de cette série.

Pissarro représente une vue en contre-plongée de la place du Théâtre français et de la perspective de l'avenue de l'Opéra. Au premier plan, des fiacres, calèches et piétons circulent et dénotent de l'activité régnant sur ces nouveaux boulevards parisiens. Au second plan, l'espace est construit rigoureusement par des verticales mettant en valeur les immeubles haussmanniens et par des horizontales convergeant vers l'Opéra dont on distingue la masse au fond.

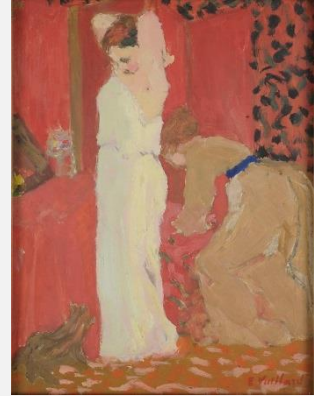
Le tableau est sans doute peint par une belle journée d'hiver (ciel bleuté, arbres dépouillés) et peut-être après une pluie, comme l'indiquerait la grande trainée de lumière placée en diagonale - partant de la droite - qui illumine le tableau. Pissarro joue sur les couleurs posées selon des petites touches vibrantes et espacées, sans contour. Il emploie divers tons d'ocre sur les façades et sur le sol où se reflète la lumière, et des gris bleutés sur les toitures de zinc et les grilles des balcons, typiques du Paris haussmannien. Lui-même parle de rues « si argentées, si lumineuses et si vivantes (...) pas très esthétique, (...) mais très beau à faire ! ».

L'artiste porte une grande attention au mouvement en représentant une circulation assez intense : omnibus, fiacres, divers charriots, foule de piétons sur le trottoir de l'avenue. Cette impression de mouvement est renforcée par le fait que les voitures paraissent sortir du tableau, au bord inférieur gauche qui coupe la scène, dans un cadrage audacieux. Pissarro se

livre ici à une exploration poussée de l'ambiance de la ville et des énergies puissantes de ses rues. Il considère ces vues avec l'intérêt du peintre de paysage pour la géographie du site : les vastes perspectives des boulevards longeant les hauts immeubles aux toits de zinc, battus à leur base par le flot de la circulation. Le peintre, contrairement à Monet (qui dissout plutôt la matière), restitue aux formes toutes leur plénitude, mais il ne cherche pas à rendre chaque détail avec une précision d'architecte. Il définit une impression, note les changements qu'impriment au décor la lumière et les phénomènes atmosphériques, les « changements d'humeur » de ce paysage urbain, portant très loin la technique impressionniste du paysage.

N°10 – Édouard VUILLARD, *L'Essayage*, vers 1892.

Vuillard est l'un des représentants les plus importants de la génération postimpressionniste. Il se forme en 1888 à l'Académie Julian où se crée le groupe des Nabis dont les membres étaient, entre autres, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Sérusier... Ce dernier joue d'ailleurs un rôle essentiel car il est proche de Paul Gauguin avec qui il a des échanges féconds en Bretagne, à Pont-Aven. Gauguin lui affirme que la peinture ne doit pas simplement représenter la réalité de la nature mais doit surtout suggérer les sentiments que l'artiste éprouve. Gauguin, l'un des pères du symbolisme, considère qu'il faut dépasser le réel et ne pas hésiter à employer des couleurs franches et irréalistes. Un arbre peut être bleu, un christ peut être jaune... Il considère aussi qu'il faut dépasser les règles de la perspective issues de la Renaissance et adopter les principes de l'art japonais. Rejeter la profondeur d'une scène et privilégier les aplats juxtaposés et cernés comme un vitrail - d'où le terme de cloisonnisme concernant ses peintures. Pour lui, à un niveau général, l'essentiel est pour l'artiste d'être sincère et fidèle à son imaginaire. Suivant les conseils de son aîné, Sérusier va ainsi peindre à Pont-Aven, en 1888, un paysage quasi abstrait, *Le Talisman*, conservé au musée d'Orsay, qui va impressionner ses amis parisiens, notamment Vuillard.



Vuillard suit les leçons de Gauguin et Sérusier et se révèle particulièrement audacieux. Avec ses amis, il se rapproche du metteur en scène Aurélien Lugné-Poe et peint dès le début des années 90 des décors de théâtre destinés à stimuler les émotions visuelles. Tous ces jeunes créateurs considèrent que le décor, les acteurs et les sons doivent se répondre et former une œuvre d'art total. Cet intérêt pour le théâtre d'avant-garde et les estampes japonaises explique certaines de ses œuvres de jeunesse qui, parfois de petit format, ont des compositions particulières : juxtaposition d'aplats décoratifs, personnages qui fusionnent avec le décor.

Vuillard aime représenter des intérieurs suggérant une vie quotidienne et familiale banale, notamment sa sœur et sa mère avec qui il continue à vivre. Il les représente souvent absorbées par leurs tâches ménagères ou professionnelles. Rappelons que sa mère était corsetière et couturière. Ses évocations, souvent étranges, traduisent parfois la pesanteur et l'ennui de la vie de tous les jours. Elles révèlent une dimension psychologique qui, à cette époque, va caractériser l'art symboliste et « fin de siècle ». Elles font parfois écho aux angoisses existentielles de Gauguin qui recherchait le paradis sur terre et qui, déçu, tentera de se suicider.

De même, cette peinture minuscule est représentative de l'intérêt de Vuillard pour la démarche artistique de Gauguin et pour les principes esthétiques des estampes japonaises. La scène évoque deux femmes dont les formes paraissent imbriquées dans des aplats monochromes rouges ou des aplats décoratifs formés de petites touches de couleur juxtaposées et vibrantes. A cette époque, il s'intéresse aux scènes d'intérieur où s'imposent des papiers peints et des tissus très décorés qui semblent absorber les figures et interdire toute profondeur. On a longtemps cru que Vuillard avait voulu représenter une actrice dans sa loge, à un moment de sa vie où il était proche de l'univers du théâtre. Il s'agirait plutôt de sa sœur Marie essayant un vêtement dans l'appartement familial d'où le nouveau titre *L'Essayage*. © Rédigé par DL mba de Reims, avril 2010 / Texte réalisé dans le cadre du partenariat entre la Société des Amis des Arts et des Musées de Reims, de l'association Cinésourds pour les sourds et malentendants et du musée des Beaux-Arts de Reims (mai 2010).

N°11 – Josef Sima, *Midi*, 1928.

Sima est originaire de Jaromer en République tchèque. D'abord proche des artistes d'avant-garde de son pays qui, pour certains, deviendront par la suite surréalistes, il arrive à Paris en 1921 et va être sensible aux recherches de Mondrian, l'un des pères de l'abstraction géométrique, et aussi ouvert aux recherches des surréalistes. Il s'intéresse à la dimension métaphysique de l'art, aux liens entre le visible et l'invisible, aux liens entre l'apparence physique et le sentiment intérieur des êtres humains. Comme beaucoup d'artistes de son époque, il estime que l'artiste est un voyant qui doit nous aider à dépasser l'ennui de la vie de tous les jours et qui doit nous permettre de percevoir la vie intérieure des êtres qui nous entourent.

Sima est aussi un paysagiste étonnant qui recherche l'essence intime et l'étrangeté de la nature. Il avait là encore été marqué par Mondrian - un artiste qui avait d'abord réalisé des paysages dans le sillage des artistes français du XIX^e siècle comme Corot, pour ensuite les simplifier sous forme de signes abstraits. Ainsi, Mondrian avait d'abord réalisé des arbres réalistes avant de simplement les suggérer par des horizontales et des verticales. Il voulait dépasser la réalité et exprimer l'universel.

Cette dimension métaphysique, Sima va pouvoir l'approfondir dans le cadre des échanges sincères qu'il a avec de jeunes poètes de Reims vers 1926 : René Daumal et Roger-Gilbert Lecomte. Ensemble, ils fondent en 1927 un mouvement *Le Grand Jeu* et sont soutenus par un artiste dadaïste, George Ribemont-Dessaignes, et par certains surréalistes : Man Ray et André Masson. Tous souhaitaient se libérer des contraintes sociales et du poids de la conscience. Ils remettaient en cause l'ordre établi et revendiquaient l'ésotérisme.

Midi est un paysage de la Brie, à l'est du bassin parisien, qui symbolise cette dualité entre le visible et l'invisible. Sima remet en cause l'approche réaliste du paysage depuis l'école de Barbizon qui émerge durant la première moitié du XIX^e siècle. Il rejette la représentation sur le motif, n'est surtout pas un photographe qui observe mais un artiste qui suggère. Il exprime ce qu'il ressent face à une région plate, riche et agricole, évocatrice pour lui d'infini et d'au-delà. Sima peint un paysage lui permettant d'exprimer ses rêves et cauchemars : un lieu d'inquiétudes. Ainsi, on ne sait si la forme blanche au premier plan, en suspension, est un nuage ou un spectre. Un fantôme qui paraît en mouvement et qui se dédouble. En effet, Sima dissocie le contour et la forme - ce qui donne le sentiment d'assister à un mirage. C'est sa vision onirique qui l'emporte - ce qui nous trouble en tant que spectateur et nous déstabilise.

A un niveau général, Sima perturbe sciemment l'ordre qui régit habituellement un paysage. La terre et le ciel semblent en suspension, sans position stable et définie. Ce sentiment est renforcé par la présence de nuages à la fois dans le ciel et sur le sol et par l'absence de perspective. De même, plusieurs buissons verts paraissent en lévitation. C'est la loi de la pesanteur qui est remise en cause. Sima révèle son intérêt sincère et constant toute sa vie pour le dialogue indispensable entre le monde des vivants et l'au-delà - ce qui le conduira à réaliser naturellement des vitraux pour l'église Saint Jacques de Reims durant les années soixante-dix. La lumière naturelle irradie l'intérieur de l'édifice et rend ses couleurs énigmatiques. *Midi*, par son titre, met en évidence cette quête d'une lumière absolue et puissante que le vitrail lui permettra d'explorer à la fin de sa vie à Reims dans le cadre de ses riches échanges avec les maîtres-verriers Brigitte Simon et Charles Marq.

N°12 – Maria Helena VIEIRA DA SILVA, *Le carré*, 1973.

Ce tableau, intitulé *Le Carré* - comme le format de la toile - ne se compose que de traits, de points d'exclamation et de formes géométriques grisonnantes. Au plus près de l'œuvre, voilà une griffe, ici un voile. Pourtant, l'ensemble paraît savamment construit, avec une certaine légèreté, sans empâtement ni brillance. Et alors que l'on s'éloigne du tableau, chacun peut entrevoir le ciel, la terre et la mer. Puis, à nouveau, l'œil se perd, s'égaré dans un labyrinthe de lumières diaphanes. Ne serait-ce pas une image pixellisée sortie de nos vieux écrans de télévision ? Aveuglés, perdus sur cet échiquier, ce sont nos pas qui résonnent comme des notes de musique saccadées et se répètent à l'infini, au-delà du tableau. Chacun des composants de la peinture nous renseignent sur cette vision d'une ville possible et imaginaire...

Nous voilà dans l'univers poétique de Maria Helena Vieira da Silva, grande femme peintre du XX^e siècle qui nous dit à son tour : « Quand je peins, je calcule, oui, je suis toujours en train de calculer toujours. Je calcule le dosage de tel millimètre. Le dosage de la densité. La correspondance de telle tâche avec telle autre tâche. Le tableau se fait uniquement avec ça ... La littérature, la pensée, ça n'existe pas quand je peins [...] Que de fois je modifie une tache minime, si minime que personne ne la voit, et il me semble que le tableau trouve sa force quand je fais cela. » . En effet depuis le début de son œuvre, le style de Vieira da Silva s'est construit avec précision et finesse. Née à Lisbonne en 1908, c'est à Paris où elle s'installe à partir de 1928 qu'elle fréquente différents ateliers de sculpteurs et de peintres, Dufresne, Friez, Léger et Bissière. Elle rencontre Arpad Szenes, peintre aux paysages transparents et purs, qu'elle épouse en 1930. Et c'est également au contact d'un autre artiste abstrait, Torrès Garcia, rencontré au Brésil, alors que le couple est en exil, que Vieira affirme son art fait de signes étranges, sorte d'écritures fantastiques aux couleurs de la vie. Dans ses créations de nouveaux espaces se découvrent et lui confèrent un style très personnel qui ne sera jamais copié. Même si dans l'ensemble son œuvre reconnaissable est plus proche de l'abstraction lyrique que de l'abstraction géométrique, il reste néanmoins inclassable.

Écoutons l'artiste évoquer elle-même son univers magique, testament émouvant de sa pratique artistique et de sa mémoire du regard : "Je lègue à mes amis, un bleu céruleum pour voler haut, un bleu cobalt pour le bonheur, un bleu d'outremer pour stimuler l'esprit, un vermillon pour faire circuler le sang allégrement, un vert mousse pour apaiser les nerfs un jaune d'or : richesse, un violet de cobalt pour la rêverie, un garance qui fait entendre le violoncelle, un jaune barite : science-fiction, brillance, éclat, un ocre-jaune pour accepter la terre, un vert Véronèse pour la mémoire du printemps, un indigo pour pouvoir accorder l'esprit à l'orage, un orange pour exercer la vue d'un citronnier au loin, un jaune citron pour la grâce, un blanc pur : pureté, terre de Sienna naturelle, la transmutation de l'or, un noir somptueux pour voir Titien, une terre d'ombre naturel pour mieux accepter la mélancolie noire, une terre de Sienna brûlée pour le sentiment de durée."

À Reims, dans l'église Saint Jacques son art se déploie à travers les vitraux réalisés par Charles Marq, maître-verrier appartenant à la dynastie Simon, famille d'artistes rémois. Là encore nous retrouvons sa palette restreinte de couleurs et les lignes géométriques fuyantes qui s'entrechoquent avec délicatesse et musicalité. Le musée des Beaux-Arts de Reims conserve une partie des dessins préparatoires pour ces vitraux qui accompagnent ceux de Sima et qui sont inaugurés en 1976 – année d'achat de ce tableau à l'artiste.

Vieira da Silva a illustré de nombreux livres, des œuvres littéraires comme des livres pour enfants et accompagné de grands créateurs comme Pierre Boulez et René Char.

Au Portugal, un musée Arpad Szenes-Vieira a été inauguré à Lisbonne en 1994. En France, le musée des Beaux-Arts de Dijon possède la plus importante collection publique d'œuvres de l'artiste (une centaine de toiles).

13 – Jean DUNAND, *Les Corbeaux*, entre 1936-1939.

Originaire de Suisse, après des cours à l'Ecole des Arts Industriels de Genève, Jean Dunand vient à Paris en 1896 poursuivre ses études. Il fait un apprentissage dans un atelier de modelage, où il fait la connaissance de Paul Jouve, et travaille ensuite sur de nombreux chantiers, participant à des salons où il commence à présenter de la dinanderie.

Le 18 février 1912, il fait une rencontre importante en la personne de Seizo Sugawara, maître du laque japonais qui l'initie aux secrets de cet art millénaire.

Après la guerre, en décembre 1921 a lieu la première exposition regroupant les 4 artistes Jean Dunand, Paul Jouve, Jean Goulden, et François-Louis Schmied, ami d'adolescence de Dunand à Genève.

Ils forment alors un groupe qui apparaîtra très souvent dans les catalogues d'exposition. Le groupe des 4 continue ensemble et à l'automne 1922, ils organisent une exposition itinérante à La Haye, puis Amsterdam et Rotterdam. Ayant remporté un grand succès, ils la transportent à Paris, à la Galerie Georges Petit où l'enthousiasme pour leurs œuvres se confirme avec, entre autres, de nombreuses acquisitions d'amateurs. Les décors géométriques se développent dans l'œuvre de Dunand. Le groupe continue d'exposer, avec des liens personnels qui se resserrent puisqu'en 1925 Goulden épouse la fille de Schmied.

Cette même année, avec l'exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes, leurs talents explosent. Ainsi Jean Dunand est nommé vice-président de la classe « métal ». Il participe à de nombreux pavillons, de nombreux stands où ses laques suscitent l'admiration. Cela donnera d'autant plus d'importance aux expositions annuelles du groupe des 4 qui jusqu'en 1932 continue de présenter ses œuvres à la galerie Georges Petit jusqu'à la fermeture de cette dernière. Ils se retrouvent une dernière fois du 29 mars au 3 avril 1933 à la galerie Charpentier à Paris.

Durant cette période, Jean Dunand collabore avec d'autres artistes comme Jacques-Emile Ruhlmann à la décoration d'hôtels particuliers. A partir de 1927, il est président de la classe dinanderie à l'exposition nationale du Travail dont le but est de décerner chaque année le titre de « *Meilleur ouvrier de France* ». En 1935, comme de nombreux autres artistes, il participe à la décoration du paquebot *Normandie* en ayant la charge du fumoir et d'une partie du salon des premières classes. C'est un immense succès.

C'est en 1936 que Jean Dunand réalise cet exceptionnel panneau *Les Corbeaux* qui est, selon les descendants de l'artiste, l'œuvre la plus monumentale réalisée en coquilles d'œufs. Ce panneau est une commande privée ; sa destination est une propriété à Pinterville en Normandie. Son intérêt réside dans son naturalisme : en effet, Dunand, après une période privilégiant les décors géométriques, s'intéresse au monde animal et à la nature comme de nombreux artistes liés au style Art déco.

Les oiseaux, en léger relief de laque brun foncé mate pour le plumage, ont le bec en laque noire brillante et les yeux faits de perles noires. Ils sont perchés sur un arbre en relief, en



laque à la terre. L'ensemble se détache d'un fond de coquilles d'œufs appliqués sur une laque ocre simulant un paysage de neige dans le lointain duquel un village est esquissé au crayon. Il s'agit du village normand dans lequel vivaient les commanditaires de l'œuvre. Ce qui contraste de manière intéressante avec l'aspect assez japonisant de l'ensemble.

Ce panneau est à rapprocher d'un paravent qu'il a présenté à la Galerie Georges Petit en 1927 dans lequel il abandonne les décors géométriques pour une inspiration plus naturaliste. En effet, Dunand, s'intéresse à présent au monde animal et à la nature comme de nombreux artistes liés au style Art déco.

Un certificat de Bernard Dunand, fils et collaborateur de Jean Dunand, nous indique outre les techniques employées, la date de réalisation de l'œuvre.

© Rédigé par CD mba de Reims, avril 2010 / Texte réalisé dans le cadre du partenariat entre la Société des Amis des Arts et des Musées de Reims, de l'association Cinésourds pour les sourds et malentendants et du musée des Beaux-Arts de Reims (mai 2010).

Ces visioguides sont issus du partenariat entre la Société des Amis des Arts et des Musées de Reims, l'association Cinésourds pour les sourds et malentendants et le musée des Beaux-Arts de Reims (mai 2010).

Les textes ont été écrits par l'équipe du musée :

Catherine DELOT (CD), David LIOT (DL), Marie Hélène MONTOUT-RICHARD (MHMR) et Laure PIEI (LP).