



Regarder... Les Drapés

dossier d'accompagnement

Sommaire

- 1 Introduction au musée
- 2 Histoire de l'art : les drapés par Isabelle Monférier, professeur à l'Ecole municipale des Beaux-Arts de Castres
- 3 Drapés et draperies dans les collections du musée Goya
- 4 Bibliographie

1

Introduction au musée

Au XIXe siècle, les collections de beaux-arts, avant de devenir publiques, sont souvent des collections privées constituées par des amateurs éclairés et passionnés. Dès cette époque, la collection publique et le musée font partie intégrante de l'équipement urbain. Les musées occupent en France, dans la plupart des cas, d'anciens édifices religieux. L'histoire du musée Goya, installé dans une partie de l'ancien évêché, est caractéristique de l'histoire des musées de beaux-arts de province. La constitution de la collection est étroitement liée à la personnalité de Marcel Bruguiboul.

En effet, si le musée de Castres fut ouvert en 1840, c'est le legs Bruguiboul de 1893-1894 qui détermine son identité. Marcel Bruguiboul naît le 2 novembre 1837, à Sainte-Colombe sur l'Hers (Aude), fils d'Hippolyte Bruguiboul, descendant d'une lignée de commerçants castrais, et d'Honorine, fille de négociants de Sainte-Colombe. Artiste peintre et collectionneur, il séjourne fréquemment en Espagne où il se forme, d'abord à l'école des beaux-arts de Barcelone en 1854-1855, puis à l'Académie San Fernando de Madrid, jusqu'en 1857. En 1858, il arrive à Paris et se mêle aux cercles artistiques parisiens. Il expose régulièrement au Salon. Inspiré par l'Espagne et ébloui par les grands maîtres espagnols, Bruguiboul acquiert de nombreuses œuvres de qualité dont les trois Goya de Castres.

En 1880, il s'installe à Castres, terre de ses ancêtres. Marcel Bruguiboul meurt à Nîmes en 1892, et est enterré à Castres. En 1893, son fils Pierre (1871, Alger-1893) lègue à la Ville une magnifique collection d'œuvres d'art : trois toiles de Goya, une série des *Caprices*, *Saint Jean à Pathmos* de Juan Mates, *Le Casque de Georges II d'Angleterre* de David Lemarchand. L'ensemble comporte soixante-douze objets dont seize tableaux, des meubles, des armes, des tapisseries. Ce legs fut à l'origine de la vocation hispanique du musée.

En 1927, Valentine Alban, veuve Bruguiboul lègue à la Ville de Castres le reste de la collection et la Villa de Maillot (dite villa Bruguiboul) construite en 1902. Le testament spécifiait que cette demeure devait être destinée à un musée Bruguiboul. Ouvert en 1929, il ferme pendant la guerre, réouvert en 1948, il ferme définitivement en 1951.

Aujourd'hui sont installées dans la villa, l'école d'art dramatique et l'école des beaux-arts de Castres. En 1945, le musée est rénové et en 1947, il prend le nom de Goya. En 1949, une série de dépôts prestigieux vient préciser cette vocation hispanique : *Le portrait de Philippe IV* de Velázquez, *La Vierge au chapelet* de Murillo. En 1957, étant donné la richesse des collections, le musée est porté sur la liste des musées classés de France. Dès lors, le musée ne cesse de développer ses collections et ses activités de recherche et d'accueil des publics. Il est aujourd'hui un musée d'art hispanique unique en France, une référence en la matière.

Le 15 avril 2023, le musée Goya rouvre ses portes au public après presque trois années de travaux. Les collections sont désormais déployées sur 1500 m², les surfaces ayant été doublées. Le parcours est désormais complété par les artistes du XXe et XXIe siècle.

2

Histoire de l'art : les drapés

FONCTION DES PLIS ET DRAPÉS DANS L'ART OCCIDENTAL

Nous allons réfléchir ici à l'importance des drapés dans les arts plastiques, remarquable jusqu'au XIX^{ème} siècle. Nous verrons également que, jusqu'à nos jours, des artistes majeurs se sont intéressés aux effets produits par les plis des tissus et les ont figurés ou utilisés. Gilles Deleuze évoque même une "... *profondeur molle et superposée de l'étoffe qui n'a jamais cessé d'inspirer la peinture...*" ("*Leibnitz, le pli et le baroque*", 1988, Éd de Minit).

Et en effet, bien qu'ils puissent sembler accessoires ou purement décoratifs, les drapés ont occupé une place de choix dans la sculpture, le dessin et la peinture depuis l'Antiquité. Véritable défi pour le sculpteur, leur représentation était pour lui l'occasion de montrer sa virtuosité en donnant au marbre l'apparence de la fluidité ou de la légèreté. C'était aussi un exercice technique de base du dessinateur ou du peintre qui y trouvaient un beau moyen



J-A-D Ingres
Etude de drapé
1^{ère} moitié du
XIX^{ème} siècle
Craie, pierre noire



Korè
style
archaïque
Paris,
Musée du
Louvre

**Korè
Albani**
style
classique
Paris,
Musée du
Louvre

**Victoire de
Samothrace**
époque
hellénistique
Paris, Musée du
Louvre

d'exprimer le modelé et de mettre en scène l'illusion du volume.

La représentation des tissus drapés autour du corps est liée au mode d'habillement dans la Grèce antique comme nous le montre la sculpture dès le VI^{ème} siècle avant JC ; la mise en valeur de l'anatomie par la disposition esthétique des plis y joue un rôle majeur, en particulier pour le corps féminin.

En effet, de grands rectangles de coton, lin ou laine, étaient simplement accrochés par des épingles, retenus par des ceintures ou noués autour du corps, formant tuniques ou manteaux. L'évolution de leur forme accompagne celle des styles dans l'art grec : parallèles et plombant voire rigides dans la période archaïque, les plis

réguliers mais souples donnent noblesse et "calme grandeur" aux statues de l'époque classique, puis s'animent de mouvements dynamiques et expressifs dans la période hellénistique. On retrouvera plus tard en Europe ces tendances allant de la sobriété à l'élan passionné, comme dans les œuvres classiques et baroques des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Le modèle de la statuaire gréco-romaine prendra en effet valeur de référence majeure pour l'art occidental jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle.

Au-delà de l'exercice de style, plusieurs fonctions importantes nous semblent se rattacher à la représentation de ces drapés. Sur le plan esthétique, les tissus et leurs ondulations sont utiles pour attirer et guider le regard en créant des volumes plastiques qui accrochent la lumière et se creusent d'ombre comme de véritables "pièges visuels". Ils jouent aussi un rôle dans la structuration de l'espace d'une œuvre. En effet ils permettent de créer des

mouvements et des rythmes qui renforcent la lisibilité, la force et l'expressivité de la composition. Ils permettent aussi de magnifier, cacher et révéler les corps nus et leur confèrent dignité ou sensualité. Enfin, lorsque les tissus se gonflent et flottent au vent, ils peuvent souligner une action dramatique mais aussi symboliser la présence d'une puissance surnaturelle ou d'un souffle spirituel.

Pour résumer ces pistes de réflexion qui nous serviront de plan, les drapés peuvent :

1. **rythmer la composition et orienter son interprétation,**
2. **amplifier la forme, les mouvements et l'expressivité des corps,**
3. **voiler et dévoiler la nudité, susciter le désir,**
4. **renforcer le sens symbolique de l'œuvre.**



Jean-Honoré Fragonard
Le Verrou, 1777
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre

1. Rythmer la composition et orienter son interprétation

La plasticité et le dynamisme abstrait de leur surface confèrent aux tissus une forte présence physique et visuelle. Ces masses de couleurs souvent saturées permettent de distinguer les personnages par leurs vêtements qui tranchent avec un fond plus gris. Elles sont aussi animées de contrastes de valeurs puissants par l'alternance du clair et de l'obscur, du concave et du convexe.

Le rythme de lignes sombres qui les traverse forme un flux de signes qui guident le regard.

Rideaux ou vêtements mettent ainsi en valeur les éléments de l'action en scandant l'espace dans une rhétorique théâtrale. Ils désignent, rassemblent ou opposent, mettent en valeur les protagonistes et les lieux. Ainsi dans le suggestif "Verrou" de Fragonard, rideaux, draps et vêtements en désordre occupent les trois-quarts de la scène, formant une alcôve sensuelle, allusion explicite à la passion et à la chair où l'ombre des plis invite le regard dans ses creux suggestifs. Comme le remarque Daniel Arasse, le "*désordre considérable de ces draperies et de la literie*

(...) semble indiquer qu'a déjà été consommé (et avec quelle énergie !) l'acte que tente d'empêcher la jeune-fille (...)" ("*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*", Flammarion 1996).



Francesco Zurbaran
Sainte Face
 Vers 1660
 Huile sur toile
 Bilbao, Musée des
 Beaux-Arts



John Stewart
Les Véroniques
 2014
 Photographie

Présence plastique du pli, l'influence de la statuaire antique

Le tissu plié est la mise en volume d'une toile ; surface plane transformée en objet, il pourrait être l'emblème du dialogue entre le réel, la sculpture et la peinture. On pourrait même voir dans cette ambiguïté de la matière une métaphore de la fonction même de l'art qui est de donner forme à une idée en mouvement, de créer une illusion, de capter l'insaisissable. Ainsi la fascination des artistes pour la sculpture antique, de la fin du Moyen Age au XIXème siècle, s'explique certes par l'admiration pour la pureté et le réalisme des corps représentés, mais aussi par l'attrait pour les variations sur les plis qui inspirent peintres et sculpteurs.



Léonard de Vinci
Étude de drapés, vers 1500
 Pierre noire, craie



Copie d'antique,
 Carnet de dessins du sculpteur
 Pierre Jacques, 1575

On peut le voir particulièrement à la renaissance, ici par exemple dans les croquis d'après des œuvres antiques du sculpteur Pierre Jacques en voyage d'étude à Rome en 1575. Cela s'accompagne alors d'observations d'après nature : ainsi Léonard de Vinci réalise de nombreuses études de drapés. Il ouvre la voie aux exercices sur les plis qui deviendront systématiques au sein des académies et des ateliers. Roger de Piles consacra ainsi un chapitre sur "*l'art de bien distribuer les plis*" dans son "Cours de Peinture" en 1708. Le grand peintre du classicisme Nicolas Poussin arrivé à Rome en 1626 y copie à son tour les sculptures gréco-romaines dans lesquelles il puisera des éléments pour ses peintures, comme dans ce lavis d'après un bas-relief romain. Les règles de la grande peinture d'Histoire au sein du courant académique et classique français se forment en grande partie à partir de son œuvre ; sa manière d'utiliser les drapés restera en effet une référence pour l'art de la composition et du dessin jusqu'au XIXème siècle.

Composer avec les drapés

Mais jusqu'où les drapés sont-ils utiles à la lisibilité et à la compréhension de la scène? Il peut être intéressant de regarder uniquement ceux-ci afin de voir ce qu'ils nous racontent, ce qu'ils soulignent et comment ils l'organisent.

Ainsi dans "Le Jugement de Salomon" de Poussin, les masses colorées des drapés soulignent la symétrie de la composition conçue à la manière d'un bas-relief : deux groupes s'affrontent dans la moitié inférieure du tableau tandis qu'au-dessus et au centre domine l'ample, royal, et hiératique manteau rouge de Salomon et de sa tunique blanche, encadrés par le symétrique et carré rideau brun du fond. Carré, cercle du trône, triangle du corps de Salomon nous font face et figurent dans leur stabilité la justice et l'ordre divin. En dessous, les passions s'expriment dans les lignes et les rythmes des plis : stables et verticaux, obliques et courbes, ou encore horizontaux au sol. Ils soulignent les actions et les émotions des personnages et suggèrent ordre et désordres affectifs et moraux. L'ensemble semble former une balance, celle de la justice divine inspirée à Salomon. Si nous prenons un autre exemple, l'on observe la même importance structurante et signifiante des drapés, comme dans "La Déploration du Christ" de Vicente Macip du Musée Goya de Castres. L'influence du style classique de



Nicolas Poussin
Le Jugement de Salomon
 1649
 Paris, Musée du Louvre

la renaissance italienne est ici sensible dans la composition inspirée de Sebastiano del Piombo, notamment dans la belle ordonnance des plis réguliers et bien modelés, permettant aussi de distinguer chaque personnage par le jeu de la couleur.

Sur le plan de la composition et de la mise en valeur du sujet traité, on peut noter la structure triangulaire formée par les personnages : elle mène de l'axe vertical du groupe de droite debout-pôle masculin -bien marqué par la robe rouge aux plis raides et parallèles de Joseph, jusqu' à la masse du linceul aux

plis cassés et étalés au sol dans le repos de l'inanimé. Entre les deux, les courbes maternelles des voiles des saintes femmes et de Jean englobent et orientent le regard vers le Christ. Le bleu presque noir du bas du manteau de la Vierge qui contraste avec le linceul est comme le vide de la mort qui envahit Jésus, face au blanc immaculé : blancheur cadavérique mais aussi aura de la lumière divine.

Le symbolisme des couleurs franches contribue à identifier les personnages ou leurs qualités ; ainsi la Vierge est traditionnellement en rouge et bleu, symboles de la chair et de la divinité unies. Ici, moment du deuil, le rouge a été remplacé par le blanc dans sa pureté spirituelle.

2. Amplifier la forme, les mouvements et l'expressivité des corps

Liés à l'habillement, les drapés suivent donc le plus souvent les postures et les mouvements des personnages ; ce faisant ils expriment leurs actions, leurs émotions, leurs caractères. Comme nous l'avons vu, ils contribuent donc à la bonne compréhension de ce qu'Alberti appelait l'"*Historia*" à la renaissance lorsque la peinture se veut narrative. Nous allons rentrer dans le détail de l'œuvre et observer plus précisément la relation des drapés avec les corps représentés.

Renforcer la présence du personnage par une enveloppe magnifiée

Les drapés ne révèlent pas forcément l'anatomie et peuvent cacher presque totalement la disposition du corps dans de grandes masses de tissus ; ils contribuent alors à magnifier le personnage représenté ou à amplifier sa présence dans des conceptions de l'art plus symbolistes que réalistes.

Cela peut être le cas au Moyen Age, par exemple dans les Christ en majesté de l'époque romane où la redondance des plis codifiés, - verticaux, concentriques, en berceau, en trapèze... -, crée un ensemble au graphisme décoratif et somptueux : lignes d'or sur les surfaces vermillon, émeraude ou outremer. Le but est ici de renforcer la majesté du Christ souverain et son hiératisme par la richesse des rythmes et des couleurs en aplats serties dans l'ovale de la mandorle dorée comme un écrin.

Cette conception a pu se retrouver à l'époque baroque par exemple en pleine Contre-Réforme. Le mysticisme et ses excès trouvent bien leur expression dans les déploiements flamboyants des sculptures du Bernin où parfois les plis se déploient et semblent s'engendrer autour des corps sans tenir compte de leur forme. L'"Extase de Sainte Thérèse d'Avila" en donne un exemple frappant : la multiplication des obliques et les replis brisés du manteau qui enveloppent le corps alangui de la jeune-femme cachent celui-ci presque entièrement. Ils forment une coque flottante et aléatoire,



Vicente Macip
La Déploration du Christ
2ème quart du XVIe s
Castres, Musée Goya



Plaque de reliure
Christ en majesté
3ème quart du XIIème siècle, Cuirve émaillé
Paris, Musée de Cluny

comme animée de spasmes et de soubresauts, expression même de la force surnaturelle qui traverse le corps et le cœur de la Sainte.

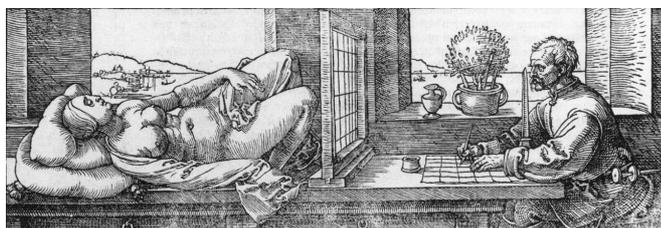
Le mystère et la force de l'extase se déploient bien plus dans cette manifestation physique que dans la flèche dorée qui la symbolise. L'Art Nouveau reprendra ces effets en les schématisant ; on peut penser à la Loïe Fuller ou aux corps enchâssés dans les somptueux tissus japonisants de Gustav Klimt au début du XXème siècle.



Le Bernin
Extase de Sainte Thérèse
 1647-52, marbre
 Rome, Eglise Sta Maria della Vittoria

Souligner les mouvements des corps, l'action et l'expression des personnages ; mise en scène et théâtralité

Dans ses carnets, Léonard de Vinci explique comment l'expression des émotions se traduit dans les visages et les mouvements des corps. Ailleurs il parle des drapés qui doivent respecter l'anatomie: *"Aux draperies qui revêtent les figures, il faut avoir des plis propres à ceindre les membres qu'ils habillent (...); que les contours de ces plis fassent le tour des membres qu'ils couvrent (...)"*. Le drapé suit donc les mouvements du corps qui



Albert Dürer
Le Dessinateur de la femme couchée
 Gravure sur bois in *Instruction sur la manière de mesurer à l'aide du compas et de l'équerre*
 3e édition Nuremberg, 1538

eux-mêmes *"correspondent en dignité aux mouvements de l'âme que tu veux exprimer"* comme le conseillait Alberti, dans son "De pictura" en 1435.

Le témoignage de Filarete en 1464 dans son "Traité d'Architecture" explique ainsi la préparation de mannequins de bois pour étudier les drapés des figures vêtues à l'Antique : *" Les draperies concernent l'étude d'après nature (...): quand tu en as besoin s'il s'agit d'une figure moderne, fais revêtir à quelqu'un l'habit que tu veux*

représenter. Si c'est un habit ancien, fais ce que je vais t'indiquer. Arrange-toi pour avoir une petite figurine en bois dont les bras, les jambes et le cou sont articulés. Prépare ensuite un vêtement de toile de lin et lorsqu'il te convient, (...) habilles-en le mannequin en lui donnant l'attitude que tu souhaites lui voir prendre (...)". On sait que Nicolas Poussin préparait également ses compositions à partir de figurines en cire ou en argile habillées de drapés composés de tissus imbibés de colle de peau ou de plâtre, disposées dans un décor.

Cela nous éclaire sur l'importance de ces éléments dans la création de l'espace pictural, tout en témoignant d'une conception de la peinture classique comme scène de théâtre.

David, le maître du néo-classicisme s'inscrit dans ce



Jacques-Louis David
Le Serment des Horaces, 1784
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre

désir de donner vie à l'histoire, notamment par le pouvoir expressif des costumes à l'antique. Il puise dans l'histoire romaine et le théâtre classique comme ici avec le drame latent du Serment des Horaces peint d'après la tragédie de Corneille. L'épisode du serment représente l'élan héroïque des soldats, accentué par l'envolée du "pallum", manteau romain enveloppant le dos. Le père qui tient les épées est le pivot viril de la composition avec le drapé vertical de son manteau rouge qui reprend dans son tube central la forme de la lance ou de la colonne, symboles de la droiture civique et de l'élan guerrier. À droite, les femmes éplorées s'affaissent sous le poids du chagrin en même temps que les plis de leurs vêtements qui glissent vers le sol selon de douces courbes. La belle harmonie des ocres et des gris bleutés renforce la douceur qui émane du groupe féminin, recueil des émotions dans la crainte du drame à venir, la mort d'un frère ou d'un mari.

L'étude d'après les poses de modèles vivants est essentielle pour la vraisemblance de la position des drapés et donne parfois lieu à de véritables mises en scène comme en témoigne un élève d'Ingres, le célèbre disciple de David : "(...) le maître lui-même, courant éperdu et déshabillé à travers la chambre, et se jouant en pensée le rôle de Selecius, vint se précipiter haletant sur un matelas pour fournir à ses élèves le motif de cette draperie qu'il voulait naturelle autant que noble, expressive autant que belle." (Charles Blanc "Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître", Plon 1870)

3) Voiler et dévoiler la nudité, susciter le désir

Le tissu, membrane souple et fine, transparente ou opaque, est une interface : il sépare et relie, met à distance et attire, cache et révèle tout à la fois le corps, la peau.

Pouvoir suggestif des drapés

Les plis "mouillés" de la statuaire antique voilant et dévoilant la nudité ont suscité l'admiration des érudits et des artistes de la renaissance qui ont cherché à les imiter. En effet le "chiton" fine tunique plissée de la Grèce antique utilisée dès le VIème siècle avant JC, était le plus souvent en lin plissé à l'ongle et porté sous le "peplos" de laine. Les petits plis serrés et la finesse de l'étoffe



Fronton est du Parthénon
Hestia, Dionè, Aphrodite
447-433 av. J.-C Londres, British Museum



Antonio Corradini
La pudeur, 1752
Marbre
Naples, Chapelle
Sansevero

permettait une élégante cascade de plissés grâce à l'usage de lanières ceinturant la silhouette. Cette tunique offrait une grande liberté au corps et le révélait par transparence ou adhérence à la peau. Le pouvoir suggestif de ces plis dits "mouillés" fut largement utilisé à partir de la renaissance dans un mouvement d'exaltation de la beauté du corps comme symbole de beauté de la création divine.

En témoigne encore, par exemple, cette allégorie de La pudeur de 1752 par Corradini qui peut nous étonner aujourd'hui dans sa nudité plus révélée que cachée par cet ample voile qui lui colle à la peau.

La morale pudibonde de la bourgeoisie du XIXème se satisfera pourtant de la référence à la tradition classique pour justifier des peintures à l'érotisme exacerbé. Cela se traduit notamment à travers la veine orientaliste qui renouvelle par son exotisme l'inspiration esthétique et sensuelle de la représentation du corps féminin voilé et dévoilé.

Les odalisques, femmes au bain et harems envahissent les salons à

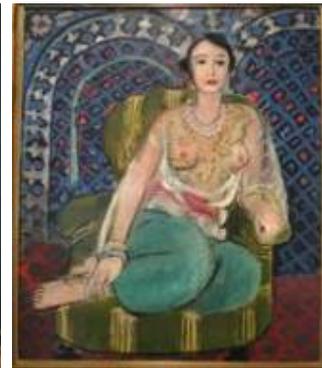
la suite de Delacroix, Ingres ou Gérôme. Henri Matisse en sera le digne héritier au début du XXème siècle.



J-A-D Ingres
Odalisque à l'esclave
1842
Baltimore, Baltimore Museum of Art



Jean-Léon Gérôme
L'Orientale
1882
Coll particulière



Henri Matisse
Odalisque Assise
1926
New York, MET

L'enveloppe devient le corps, le pli, la peau

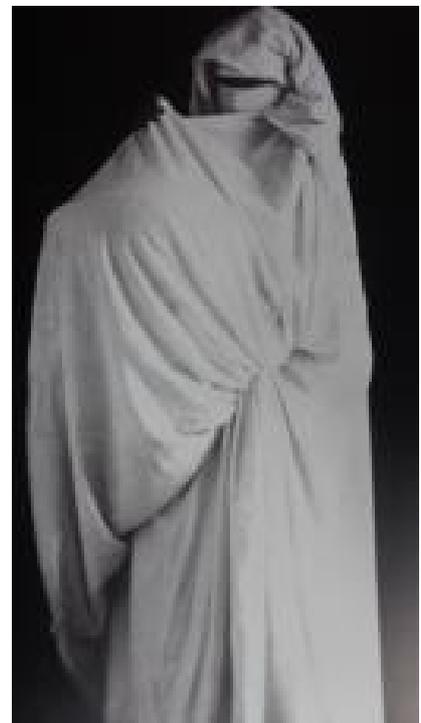
Au début du XXème siècle, le psychiatre Gaétan Gatien de Clérambault, propose une vision plus réaliste de la femme orientale. Après avoir photographié au Maroc un millier de femmes drapées dans le "haïk", il propose à son retour en 1920 un cours sur le drapé à l'école des Beaux-Arts et réalise alors une typologie des plis précise en fonction des points d'appui (tête, cou, épaule, thorax ou hanches), du mouvement de l'étoffe (tombant, annulaire, spiral, horizontal, oblique, bilatéral, croisé...), des zones recouvertes (corps et tête, manche...).

Cette fascination est plus ambiguë qu'il n'y paraît ; elle remonte à ses études des années 1910 sur l'érotomanie et "*La passion érotique des étoffes chez la femme*". Quelques 150 de ses photographies du Maroc furent d'ailleurs exposées à Beaubourg en 1990 sous le titre "*La passion érotique des étoffes chez un neuro psychiatre*".

Et pourtant le corps et le visage des femmes qu'il photographie sont totalement masqués par le grand-voile qui les enveloppe ; qu'en est-il de la nudité, de la peau apparente sous le voile chère aux visions chargées de fantasmes faciles dans l'orientalisme du XIXème siècle ?

Tout est ici plus subtil et le drapé se substitue à la peau même dont il rappelle les plis et les rides, la texture souple et douce, les formes rondes, les fentes d'ombre

suggestives que le blanc immaculé du tissu rend plus perceptibles ... Serge Tisseron écrit ainsi à propos de ces photographies : "*Ce ne sont plus des corps drapés qu'il photographie mais des étoffes animées d'une vie propre. Non plus des vêtements mais des peaux, littéralement des tissus cutanés (...).*" ("*La passion du drapé, G. G. de Clérambault, psychiatre et photographe*", *Les empêcheurs de tourner en rond*, 1992). Les effets suggestifs des draps froissés de Fragonard ne sont pas loin...



Gaétan Gatien de Clérambault
Femme drapée dans le Haïk
Vers 1918 et 1919
Photographie
Maroc

Chez des artistes plus récents, on va retrouver ce pouvoir évocateur du tissu plissé qui indique le corps absent en une figure métonymique : soit qu'il en montre la trace

nostalgique et questionne son humanité comme dans la série de peintures "Les Témoins" d'Helga Heinzen en 1988, soit qu'il suggère par analogie la puissance libidinale du matériau mou comme dans certains "Wall Hangings" de feutre suspendu de Robert Morris, maître de l'"antiforme", en 1968. Le tissu plié y est directement utilisé comme matériau de la sculpture qu'il redéfinit.



Elga Heinzen
Témoin, 1988
Acrylique sur toile



Robert Morris
Wall Hanging, 1969-1970
Pièce de feutre suspendue au mur
Paris, Centre Pompidou

4) Renforcer le sens symbolique du tableau

Par le vent qui gonfle le drapé l'artiste peut enfin suggérer les mouvements de l'invisible et du « sans forme » : souffle de la Vie, du Divin ou du Destin, plus tard interprété par la psychanalyse comme force agissante de l'inconscient, pulsion, Éros ou Thanatos ...

L'Esprit qui anime les drapés

Lorsque Botticelli peint "Le Printemps" en 1478 pour Laurent de Médicis, il s'inspire de l'Antiquité et illustre la pensée néo-platonicienne de son temps qui relie mythologie et pensée chrétienne. La Vénus "*Humanitas*" au centre symbolise ainsi la beauté spirituelle.

Mais un esprit plus païen souffle ici comme le souligne George Didi Huberman reprenant l'analyse d'Aby Warburg ("*Ninfa fluida*", nrf, 2015). Ce tableau est en effet aussi inspiré par une veine poétique et sensuelle tirée d'Ovide et de Lucrèce, où les voiles des Grâces et des nymphes flottent autour des corps tels les "simulacres" inventés par le philosophe et poète romain, -"*membranes légères et détachées du corps*" -, mais surtout tels les supports du désir.

Le souffle de Zéphyr qui féconde la nymphe Flore symbolise le retour à la vie à chaque Printemps, il est l'âme de la nature où érotisme et puissance de vie se rejoignent avec l'expression d'une certaine brutalité dans cette étreinte. Cette pulsion se concrétise dans la forme des fluides, "*tourbillon- turbulence, tourmente ou tourment-*" qui animent les cheveux, et surtout, les voiles diaphanes qui volent avec souplesse autour de la danse gracieuse des corps nus.

La puissance évocatrice de la légèreté des voiles sera souvent utilisée dans la peinture mythologique et religieuse pour exprimer le sacré, notamment pour signifier le caractère céleste des anges, saints, Dieux. Léonard conseille ainsi déjà dans ses notes : "*Tu ne*



Sandro Botticelli
Le Printemps, 1478
Tempera
Florence, Musée des Offices

feras découvrir la dimension presque exacte des membres que chez les nymphes ou les anges que l'on représente vêtus de tissus fins, pressés et moulés par le souffle du vent."

Appartenant comme les créatures célestes au règne de l'air, flottant dans l'espace, les tissus volent en tous sens comme en apesanteur.

L'art baroque a démultiplié ces effets dynamiques dans les somptueux plafonds d'églises au moment de la Contre-réforme. L'église des Jésuites à Rome en montre un exemple spectaculaire avec le trompe-l'œil qui mêle corps des anges et des saints, nuages et drapés amoncelés en grappes. Défiant les lois de la pesanteur et de la matière, ces entremêlements tout en courbes et en spirales semblent traverser le plafond, débordant de son cadre de stuc pour aller se perdre dans l'infini de la lumière divine.

Giovanni Battista Gaulli
Le Triomphe du nom de Jésus
1672-1683
Fresque
Rome, Eglise du Gesu



Ernest Pignon-Ernest - le vent de l'Histoire à l'œuvre

Plus récemment, le dessinateur et installateur Ernest Pignon-Ernest puise dans l'histoire son inspiration et fait dialoguer les époques. De la figure du Christ inspirée des peintures du Caravage aux expulsés ou aux migrants, il s'intéresse aux états transitoires et aux sacrifiés de la société. Ses formats grandeur nature, sérigraphiés à partir des dessins originaux au fusain ou à la pierre noire, sont collés comme des affiches dans des espaces urbains avec lesquels ils dialoguent : vieux murs, zones vouées à la destruction, cabines téléphoniques... La technique virtuose de l'artiste prend



Ernest Pignon-Ernest
Durban
2002
Sérigraphie
Soweto

toujours appui sur un modèle réel et son travail se concentre sur l'humain exclusivement.

L'influence classique est intégrée et mise au service de la force expressive du trait et du clair-obscur. La présence du vêtement contemporain ou du drapé plus intemporel joue là encore un rôle essentiel dans la sacralisation de l'image.

Le travail s'effectue par séries thématiques et montre l'engagement de l'artiste, visant à réveiller et interroger le spectateur par l'irruption d'une présence puissante et souvent dérangeante dans son espace quotidien. Cette intention est portée autant par la position et les mouvements du corps que par ceux des plis, tissus, vêtements qui suggèrent des forces invisibles à l'œuvre : flux des migrations, tragédies en marche, passion de la création...

La recherche sur les extases réalisées d'après Bernice Coppiters la danseuse étoile des ballets de Monte - Carlo est exemplaire de cette exploration de la profondeur. L'on peut ici citer un beau texte d'André Velter : " *Dans les années 90, lors de ses collages dans les rues de Naples, un vers de Nerval l'a mené à un dialogue très libre avec les grandes mystiques : Marie-Madeleine, Hildegarde de Bingen, Angèle de Foligno, Catherine de Sienne, Thérèse d'Avila, Marie de l'Incarnation et Madame Guyon. Pour qui a toujours fait du corps l'objet et le sujet de ses explorations, la rencontre autour d'une thématique de cette nature relève autant d'une quête que d'un défi. Comment représenter ce qui ne peut se voir ? Comment faire image de chairs qui aspirent à se désincarner ? Comment capter les traces, les effets, les lumières, les ombres, les soupirs ou les cris d'expériences ineffables ? Comment restituer par des traits de tels transports, de tels excès, de telles effractions sublimées ?* " ("Extases" 2008, Éditions Gallimard). Le pli en mouvement devient ici une réponse à ce questionnement : le support/papier lui-même se plisse comme animé de la puissance invisible qui traverse l'image.



Ernest Pignon-Ernest, **Extases**, dessins sur papier, 2010

Pour conclure, il est important de rappeler que le drapé est demeuré longtemps le symbole de l'art classique, mais par son essence même, la figure du pli se prête à tous les retournements et s'est adaptée à des problématiques très diverses jusqu'à nos jours.

Le travail de Christo utilise la plasticité du pli et de la toile plastique comme enveloppe depuis les années 60 où il débute avec des emballages d'objets du quotidien. Il développera ensuite un travail monumental dans des lieux extérieurs.

Du Pont neuf emballé en 1985, aux "Floating piers", plateformes flottantes en tissu sur le Lac d'Iseo en Italie en 2015 permettant de marcher sur l'eau, il transpose à l'échelle du paysage le jeu du "caché-montré" et la question de la limite qui définit les espaces et les formes. Effet plastique, écran, support de l'idée, signe d'une présence cachée, vecteur d'une force, objet de métamorphose, zone de transition, matrice... le pli semble renfermer des secrets qui ont pu obséder ceux qui y ont voué leur œuvre.

On doit ici citer le peintre Simon Hantai, qui s'est consacré au pli comme processus pictural depuis 1960 et qui exprime ainsi son entêtement : " *Il est possible que la question de la peinture ne soit que la question du pli.* "

Aux confins de l'aveuglement et de la révélation, geste automatique et artisanal, le fait de plier la toile confère aux peintures d'Hantai le pouvoir évocateur des effets du hasard dans la rencontre d'une matière picturale fluide et d'un support noué, plié, tordu, peint, puis redéployé. Les " *étoilements* " qui en sortent dans les modulations des blancs laissés en réserve nous éblouissent comme le blanc des plis des haïks dans le soleil ou le voile blanc du St Suaire. Laissons-nous nous-même envelopper par les subtilités de la pensée de George Didi Huberman à propos de l'œuvre de Simon Hantai :



Christo et Jeanne-Claude
Emballage du Pont neuf
Paris, du 22 septembre au
7 octobre 1985

"Telle est son "onde" à lui, son agitation inassouvie: moduler par contact, faire vibrer par la matière, soumettre le treillis du tableau au mouvement de l'onde. Et ainsi faire respirer sa peinture.

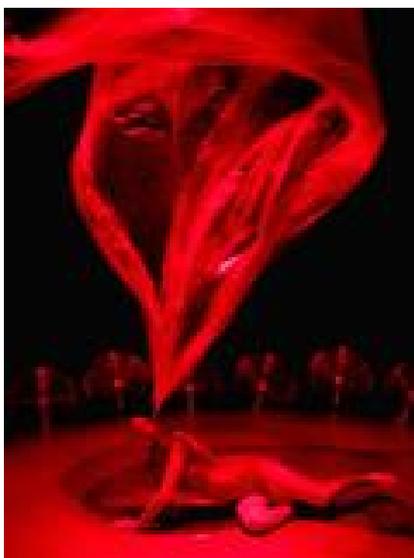
(...) Magie dialectique? C'est une aura, une "trame singulière d'espace et de temps", une chaîne de traces, une trame de souffles..."
(**"L'Étoilement, Conversation avec Hantai"**, 1998, Les éditions de Minuit)

Nous pouvons donc pour conclure considérer enfin l'ondulation du tissu comme le signe d'une onde, celle de la création, énergie et matière unies. Porteuse du souffle et de l'esprit de

l'artiste, elle figure l'inspiration en mouvement qui se concrétise dans son l'œuvre et, surtout, la traverse.



Simon Hantai
Etude, 1969
Huile sur toile



Phia Ménard
Vortex
Performance au festival Hautes tensions
de La Villette (Paris), 2012

3 Drapés et draperies dans les collections du musée Goya

La question du drapé (et draperie) dans l'histoire de l'art est un sujet de choix qui offre une réflexion exceptionnelle sur un thème qui aborde presque toutes les périodes de l'art tout en étant lié à la représentation des corps. Les questions sont vastes, théoriques et pratiques à la fois puisqu'elles touchent la peinture et la sculpture de toutes les civilisations.

Les drapés et les plis sont des motifs iconographiques récurrents dans l'histoire de l'Art, de la statuaire grecque aux œuvres contemporaines. Ils sont la manière dont le peintre ou le sculpteur va arranger les étoffes et les vêtements dans leurs œuvres. Ils permettent de représenter les textures les plus variées, mais aussi de révéler parfois le corps qu'ils recouvrent. Le drapé offre aux artistes l'occasion de donner à voir leur virtuosité et leur maîtrise technique dans la représentation du réel, notamment le rendu des matières et l'illusion de mouvement.

Bartomeo de Robió
(Documenté entre 1359 et 1372)
Prophète en prière

Les travaux de recherche de Francesca Español i Bertran et de Pere Beseran i Ramon ont permis de mieux cerner l'origine de cette pièce en albâtre et celle de son auteur. Elle est le fait de Bartomeu de Robió qui est actif en qualité de maître d'œuvre dans les travaux de la cathédrale de Lérida. C'est entre 1360 et 1362 qu'il se consacre à la réalisation du retable en albâtre du maître-autel, dédié à la Vierge dans cette même cathédrale. Si celui-ci connut divers remaniements, la pièce qui nous occupe en faisait partie. Par ailleurs, des ressemblances frappantes avec le personnage de droite du *Groupe de quatre apôtres* du Musée diocésain de Lérida ne laisse aucun doute sur l'attribution à Robió de l'œuvre du Musée Goya. On peut mettre aussi cette pièce en



Bartomeo de Robio
Prophète en prière
Relief albâtre
0,45 m x 0,30 m ;
0,12 m
Musée Goya, Castres.

corrélation avec le groupe dit de *La Pentecôte* (id.) dont l'un des personnages en partie haute est très similaire. Quant à l'identification du personnage, elle est plus sujette à caution. L'idée de la représentation d'un roi mage agenouillé par Francesca Español semble remise en cause par Pere Beseran qui, en l'absence de la figuration du nimbe, opterait plutôt pour un Saint Jean-Baptiste. Peut-être aussi, s'agit-il d'un prophète ? La sculpture a été effectuée dans un bloc d'albâtre dont la partie cassée en bas à gauche, pas exactement en coïncidence, n'est pas d'origine. Il s'agit d'un travail en haut-relief où, notamment dans le traitement du manteau, on pourrait retrouver des réminiscences de la sculpture pisane. Les plis du vêtement sont amples et généreusement restitués. Les pieds et le visage font montre d'une belle facture, empreinte de finesse dans le souci du détail. L'exécution de la barbe et surtout des trois mèches de cheveux torsadées qui retombent dans le dos et sur

l'épaule sont caractéristiques du travail de Bartomeu de Robió. Les cheveux sont séparés sur la partie sommitale de la tête. Les mains originelles, disparues, ont été remplacées probablement au XIX^{ème} siècle. Cette œuvre a fait l'objet de plusieurs consolidations ; la dernière en date est de 1992.

Ecole castillane
Saint Jean-Baptiste
 XV^e siècle

Vêtu de la traditionnelle tunique en peau de bêtes des anachorètes, le Précurseur désigne de l'index droit (malheureusement cassé) l'agneau, symbolisant le Christ dont il a été chargé d'annoncer la venue. D'un canon assez court, la statuette accuse un très léger hanchement avec la hanche droite dénudée apparaissant dans la fente du vêtement. Ce mouvement ne rompt pas, sur le devant, la chute verticale des plis épais tandis que sur le dos, également sculpté, l'ampleur est cassée par le lien de la ceinture. Au sommet du crâne, un petit orifice indique la fixation d'un ancien nimbe. Le travail délicat de l'albâtre, veiné

Ecole Castillane
St Jean-Baptiste
 XV^e siècle
 Albâtre,
 H. : 0,47 m
 Musée Goya, Castres.



d'ocre, permet d'accuser le contraste entre le beau poli de la tunique et le relief des bouclettes de la laine ou des ondulations de la chevelure. Bien qu'il soit difficile de localiser cette œuvre, récemment acquise par le musée, des rapprochements proposés par E. Liaño avec certaines sculptures monumentales tels que le tympan de la porte de la Pieta (cathédrale de Ségovie) ou le *Christ ressuscité* du revers de la porte des Lions (cathédrale de Tolède) permettent de la situer dans l'orbite castillane influencée par les maîtres.

Vicente Macip le vieux
 (Vers 1475-1550)
La Déploration du Christ
 1^{er} quart du XVI^e siècle

La relation particulière entre la Péninsule ibérique et les Flandres, au XV^{ème} siècle, annonce un style hispano-flamand. Il devient aussi fréquent pour les peintres espagnols de partir en Italie pour acquérir techniques et savoir-faire et de revenir dans leur pays. Désormais, les apports italiens et flamands se conjuguent, entre 1520 et 1560, pour créer un style composite. Les artistes se révèlent sensibles à ces apports surtout dans la manière nouvelle de représenter le paysage et de traiter les plans secondaires. Des foyers artistiques comme Valence sont dominés par un intérêt prééminent pour la Renaissance. Le milieu valencien doit beaucoup à Macip, dont la capacité à traduire la foi profonde l'a rendu célèbre. Cette œuvre démontre bien une évolution dans la représentation du paysage.



Vicente Macip le vieux
La Déploration du Christ
 (1^{er} quart) XVI^{ème} siècle
 Huile sur bois
 H : 0,79 m ; L : 0,65 m
 Musée Goya, Castres.

Au premier plan, l'artiste a choisi de présenter les personnages bibliques se recueillant sur le corps du Christ mort selon un modèle de Sébastien del Piombo, peints dans une manière très fine ; tandis que se déroule sur un fond d'horizon, à droite, une scène de crucifixion sur la colline du Calvaire. Les personnages du premier plan se détachent devant un paysage lointain, traduisant une influence flamande. On découvre alors Jérusalem animée par de petites silhouettes vaquant à leurs occupations, décrite avec une précision quasi-miniaturiste, on en devine les fenêtres, les tours et les créneaux ; puis à l'horizon se déploient, en perspective chromatique, une chaîne de montagnes, collines, étang et prairies, donnant une véritable dimension spatiale à la composition.

Francisco Pacheco (Séville, 1564 - Séville, 1644)

Le Christ servi par les anges dans le désert

1616



Francisco Pacheco

Le Christ servi par les anges dans le désert

1616

Huile sur toile

H : 2,68 m ; L : 4,18 m

Musée Goya, Castres.

Le Repas du Christ dans le désert raconté dans les Evangiles

Les textes bibliques font très peu référence à cet épisode qui fait suite aux tentations du Christ dans le désert.

Après son baptême par saint Jean-Baptiste, Jésus se retire pendant quarante jours dans le désert, où il jeûne. Le diable lui fait subir trois tentations : Satan lui ordonne d'abord de transformer des pierres en pains. Jésus lui répond : "il est écrit : Ce n'est pas de pain seul que vivra l'homme, mais de toute parole qui sort par la bouche de Dieu" (Matthieu 3,4). Ensuite Satan l'enlève et le dépose sur un pinacle du Temple et lui demande de se jeter dans le vide car : "il est écrit : A ses anges il donnera des ordres pour toi, et sur leurs mains ils te porteront".

Jésus répond : "il est encore écrit : tu ne tenteras pas le Seigneur ton Dieu". Satan lui montre alors tous les royaumes du monde et les lui promet en échange de sa soumission. Jésus répond "il est écrit : C'est le seigneur ton Dieu que tu adoreras et à lui seul tu rendras un culte".

Matthieu conclue ensuite l'épisode des tentations par cette phrase : "Alors le diable le laisse et voici que des anges s'avancèrent, et ils le servaient" (Matthieu 4, 11).

Marc est encore plus bref, résumant les tentations et le repas en trois phrases : "Et aussitôt l'Esprit le pousse au désert. Et dans le désert il était pendant quarante jours, tenté par le Satan. Et il était avec les bêtes sauvages, et les anges le servaient" (Marc 1,12 et 13). Luc et Jean n'y font pas référence.

L'histoire du tableau

Le Christ servi par les Anges est peint entre 1615 et 1616, comme en atteste le dessin préparatoire, daté de 1615, conservé au Musée d'Art de Catalunya de Barcelone. C'est une commande destinée au réfectoire du couvent de San Clemente, comme le précise Pacheco lui-même dans son *Arte de la Pintura* (chap. 13 p. 639, ed. Catedra, 1990). Le couvent de San Clemente el Real doit son nom à la fête de saint Clément, qui est le jour de la reprise de Séville aux Musulmans (le 23 novembre 1248). Il s'élève près du fleuve Guadalquivir, dans l'enceinte de l'ancienne Séville. Il jouit d'une protection royale, en raison de la présence parmi les religieuses de la fille d'Alphonse X, puis de la sépulture des reines. L'église est inaugurée en 1588, elle contient les plus beaux retables baroques de Séville.

Pacheco a déjà travaillé pour le couvent de San Clemente en exécutant entre 1610 et 1613, un retable dédié à saint Jean-Baptiste, qui est l'une des rares œuvres de l'artiste demeurée in-situ.

C'est après 1835, au moment où le Gouvernement espagnol décrète la fermeture des couvents d'hommes et confisque les biens ecclésiastiques qu'il faut situer le départ de l'œuvre pour la France. Le duc de Padoue, cousin des Bonaparte, l'achète vers 1840 et l'inclut dans les magnifiques collections espagnoles du château de Courson, en Ile-de-France, où il demeure jusqu'en 1986.

Description

Ce tableau, illustre le repas de Jésus après son jeûne dans le désert.

Ce thème est un classique de la peinture espagnole du Siècle d'Or comme en témoignent les œuvres de Pablo de Céspedes, Juan de Roelas, Valdés Leal ou Juan de Uceda.

Vêtu de rouge, le Christ est assis, tourné de trois quarts vers la gauche, devant une table garnie. Trois anges l'entourent et le servent : deux sont agenouillés et présentent des plats ; le troisième, debout, règle le service. A gauche trois anges musiciens jouent de la harpe, du luth et de la viole de gambe. Au-dessus d'une grotte, trois angelots répandent des fleurs sur la table. A droite s'ouvre un paysage désertique peuplé d'animaux sauvages ; dans le lointain apparaît une cité : Jérusalem. En haut à droite volent deux anges porteurs d'offrandes. L'éclairage bien maîtrisé souligne les formes les visages,

faisant ressortir le charme des expressions et l'harmonie des couleurs. La luminosité de la table met en valeur les objets qui y sont disposés. En choisissant de présenter le repas dans des céramiques de Talavera, Pacheco fait une allusion à la vie quotidienne espagnole.

Le traitement réaliste de la nature morte contraste avec le modelé italien des personnages qui entourent le Christ : tonalités chaudes, douceur des formes et du paysage, souplesse des étoffes.

La composition

Une étude au moyen d'un ordinateur doté d'une palette graphique a permis d'individualiser au moins cinq phases successives qui ont consisté à tracer diagonales et médiane ainsi que le report sous forme d'arc de cercle des petits cotés sur les grands. L'intersection de ses lignes de repères et de force laisse apparaître un pentagone régulier ainsi qu'un pentagramme enserrant le groupe du centre ; le groupe des anges musiciens et le paysage sont ainsi séparés en deux ensembles concordants significatifs. D'un point de vue mathématique le rapport entre ces différentes sections de l'œuvre permet de retrouver la section dorée alors que la composition générale, très équilibrée, laisse apparaître un véritable positionnement des différents personnages sur ce réseau de lignes ou d'arcs de cercle. Le tableau a donc été construit de manière rigoureuse, selon des méthodes voulues comme scientifiques et qui imposent, après la symbolique, un second niveau de lecture savante pour cette œuvre d'exception.

La symbolique biblique dans le tableau

Le Christ servi par les anges constitue une sorte de "rébus sacré" comme aiment à en composer les intellectuels sévillans, où se mêlent une nature morte "bodegón", sujet profane, et la symbolique chrétienne de la Messe.

Le Christ est entouré de trois triades d'anges et d'angelots, le chiffre trois évoquant la perfection de la trinité divine. Les angelots flottent dans l'air. L'un d'entre eux porte une corbeille d'offrandes, signifiant l'abondance des biens célestes. Dans le coin inférieur droit du tableau la présence de saint Jean-Baptiste près du fleuve Jourdain rappelle que le baptême du Christ a eu lieu juste avant sa retraite dans le désert. Outre le Christ, le nombre de personnages représentés est donc de douze. Ce nombre fait référence à celui des apôtres ou des tribus d'Israël. Il rappelle également celui des disciples réunis lors de la Cène, autre repas sacré représenté fréquemment dans les réfectoires monastiques.

Les mets sont disposés sur la table comme des offrandes sur un autel ; le Christ les bénit ainsi que le fait le prêtre lors de la Messe. Le pain symbole de nourriture spirituelle et de vie éternelle, repose sur un linge sacré. Cette évocation de l'Eucharistie est complétée par la présence du poisson, symbole du Christ ; de l'eau, source de vie, purificatrice et régénératrice comme l'eau du baptême ; et du sel, condiment essentiel dans la liturgie baptismale. La grappe de raisin évoque le vin, breuvage de vie et d'immortalité. Lors de la Cène, il est le "sang de l'alliance" et annonce le sacrifice du Christ.

Un ange agenouillé apporte l'huilier et le vinaigrier, qui rappellent les burettes utilisées lors de la Messe. L'ange-maître de cérémonie tient dans la main droite le couteau, instrument du sacrifice. Il porte sur l'épaule gauche un linge liturgique tissé d'or et frangé, symbole de pureté. On remarque enfin un cédrat, fruit réputé à Séville, marque de longévité et de fécondité, une rose, emblème de l'amour divin, un œillet, des rameaux d'olivier, de chêne et d'acacia, essences, aux larges connotations bibliques.

La part de Velázquez

La participation effective du jeune Velázquez était inscrite en filigrane dans une telle réalisation. Outre le prestige de la commande, les écrits de Pacheco nous laissent à penser qu'un tel élève ne pouvait pas avoir été écarté de l'exécution du *Christ servi par les*

anges. Dans son traité, le maître nous dit en effet que Velázquez excelle dans le genre de la nature morte : “ il a trouvé la véritable imitation du naturel...” et surtout il ajoute que lui-même ... “ ne s’est aventuré dans ce genre [qu’] à une occasion, pour faire plaisir à un ami, lors d’un séjour à Madrid en 1625 et j’ai peint un tableau avec deux compositions d’après nature, fleurs, fruits et autres amusements... Je suis parvenu à ce qu’il suffisait pour que face à ces choses ce que j’avais fait de ma main paraisse peint ”.

Par ailleurs, les tableaux attestés de Velázquez et antérieurs à son départ pour Madrid nous offrent, incluses dans les compositions, des natures mortes ou des objets de la vie courante. A cet égard la *Vieille femme faisant cuire des œufs* (1618, National Gallery, Edimbourg), le *Marchand d’eau de Séville* (1623, Wellington Museum, Londres), *Trois hommes à table* (musée de l’Ermitage, Saint-Petersbourg), *Trois musiciens* (Gemäldegalerie, Berlin), *Le Repas des paysans* (Szepmüvészeti museum, Budapest), *Le Christ chez Marthe et Marie* (1618, National Gallery, Londres) sont autant de références à mettre en parallèle avec le tableau de Castres. Outre le fait que nous retrouvons les mêmes objets représentés, en particulier les couteaux à pointe rabattue et les céramiques de la vie quotidienne très caractéristiques de la production de Talavera et de Triana à Séville, il nous faut bien admettre la similitude d’exécution dans la façon de peindre.

La radiographie a permis de relever des similitudes supplémentaires dans la façon de procéder ainsi que dans la touche du peintre entre la nature morte du Christ servi par les anges et les tableaux cités ci-dessus. Le bodegón du Christ servi par les anges a donc été peint par le jeune Velázquez à peine âgé de dix-sept ans.

Alonso Cano (Grenade, 1601 - Grenade, 1667)

La Visitation

Huile sur toile, vers 1655-1657

Le Mariage de la Vierge

Huile sur toile, vers 1655-1657

L’Annonciation

Huile sur toile, vers 1655-1657



Alonso Cano

La Visitation – Le Mariage de la Vierge – L’Annonciation

Vers 1655-1657

Huile sur toile

H. : 2,150 m ; L. : 1,75 m

Musée Goya, Castres.

Artiste complet dans l'esprit de la Renaissance, Cano fut à la fois architecte, sculpteur et peintre. Condisciple de Velázquez dans l'atelier de Francisco Pacheco en 1616, il étudia, semble-t-il, avec Martínez Montañés, le plus grand sculpteur de son temps. Sa vie, tumultueuse, nous est rapportée par Antonio Palomino avec en particulier l'assassinat de sa seconde épouse et sa mise en accusation dont il sortira innocenté. Dans sa jeunesse il adopte le style réaliste ainsi que le Ténébrisme pour faire siens, par la suite, les coloris brillants, des compositions recherchées dont les références se situent chez les Vénitiens et les grands maîtres du XVI^e siècle comme Raphaël. Cano recherche avant tout un modèle de beauté plastique idéale, chose très sensible dans ses modèles féminins.

La Visitation fait partie d'un ensemble qui décorait l'église de l'Ange Gardien à Grenade, en compagnie de l'*Annonciation* et du *Mariage de la Vierge* (Musée Goya) et de six autres compositions plus une *Sainte Famille* (couvent de l'Ange Gardien, Grenade). Accrochée dans la nef de l'église élevée sur les plans de Cano par Juan de Ortega de 1653 à 1661, elle était complétée par cinq autres peintures dans la chapelle et la sacristie. Malheureusement détruite par les Français en 1810, l'église est rebâtie entre 1819 et 1830 pour être rasée en 1950 afin d'édifier le siège de la Banque d'Espagne. La dispersion des oeuvres date soit de l'invasion napoléonienne soit de la Desamortización (vente des biens ecclésiastiques) de 1835. Six peintures du Cycle sont mentionnées dans un inventaire du château de Courson (Ile-de-France), propriété du duc de Padoue, Jean-Thomas Arrighi de Casanova, cousin germain de Napoléon I^{er}.

Cano ne s'était pas contenté d'exécuter les plans et les peintures, il avait aussi sculpté la statue de l'Ange-Gardien (couvent de l'Ange-Gardien, Grenade) qui surmontait le portail principal. Elle est la seule rescapée d'un programme iconographique remarquable en collaboration avec Pedro de Mena dont nous parle Ceán Bermúdez, l'ami de Goya, dans ses *Noticias de Granada*. Le Cycle de la Vierge de l'Eglise de l'Ange-Gardien peut être comparé avec celui de la cathédrale, plus enlevé et plus baroque. Dans l'œuvre présente, l'équilibre de la composition et des coloris, l'élégance des modèles, en particulier la figure de la Vierge et celle de Sainte Elizabeth, marquent la maturité du peintre.

L'épisode représenté illustre la visite de Marie à Elizabeth et Zacharie, les parents de Saint Jean Baptiste, avant même la naissance du Christ (Luc, 1.39-56). Les deux femmes occupent le premier plan, la Vierge côté gauche et Elizabeth à droite. Cette dernière se tient légèrement en dessous de la Vierge en signe d'hommage. Les deux époux respectifs, Joseph et Zacharie, occupent le plan second (on remarque un repentir dans le positionnement de la tête de Zacharie).

L'ensemble de la composition, d'une grande monumentalité, privilégie des couleurs adoucies dont on remarque le subtil équilibre : le manteau bleu de la Vierge s'oppose à la note rouge pâle de celui d'Elizabeth. La robe rose de la Vierge contraste avec celle d'Elizabeth sur un ton vert-brun. Ainsi l'harmonie des tons froids ou chauds complète-t-elle l'équilibre sinueux des formes des corps tandis que le plan second oppose dans les tons bruns et ocres l'intérieur de la maison avec le paysage exécuté dans les gris-bleus. Les plis des vêtements, savamment disposés, rappellent l'art du sculpteur de génie que fut Cano.

En dernier lieu, la lumière frappe les deux femmes simultanément depuis la partie centrale et supérieure du tableau, accentuant par-là l'effet très théâtral de la scène. En effet, Cano avait tenu compte du positionnement en hauteur de ses peintures dans la nef : certaines déformations (cous allongés) sont intentionnelles afin d'éviter, depuis le sol, les mauvais effets d'une perspective lointaine. Alonso Cano réalise ainsi une œuvre majeure en une période difficile pour lui : le chapitre de la cathédrale conteste sa prébende de chanoine et il devra se rendre à Madrid pour obtenir son ordination par le Nonce du Pape.

Bartolomé Esteban Murillo (Séville, 1617 - Séville, 1682)

La Vierge au chapelet

Vers 1650

Murillo, qualifié de " peintre de la douceur ", est l'auteur de grands chefs-d'œuvre du baroque. S'il a mis son art au service de la dévotion religieuse dans l'Espagne de la Contre-Réforme, il est aussi connu pour l'image qu'il a laissée d'une autre Espagne : le monde picaresque. Murillo fait ses premières études dans l'atelier de Juan del Castillo, il a dû bien connaître les œuvres de Zurbarán, alors à l'apogée de sa carrière, et de Ribera, très représentés dans les collections sévillanes. L'influence de ces deux peintres est évidente dans ses œuvres de jeunesse.

Très marqué par le ténébrisme*, le style de Murillo va évoluer, grâce à la connaissance des modèles vénitiens et flamands, vers des compositions plus souples, plus légères, à la lumière diffuse, aux coloris de plus en plus riches. Murillo est considéré comme le disciple de Van Dyck, dont il possède l'élégance raffinée, bien que plus sobre, plus austère, plus " hispanique". Il entame sa carrière officielle par une commande des frères dominicains de Séville, il s'agit d'une Vierge remettant le rosaire à saint Dominique (Séville, palais archiépiscopal). Une vingtaine de Vierges à l'enfant jalonnent la carrière du peintre sévillan.

La Vierge et l'Enfant dite *La Vierge au chapelet* de Castres, apparaît comme l'une des premières de la série.

Etant donné leurs dimensions, ces images de dévotion étaient destinées sans doute à des oratoires privés. Ici, la Vierge adopte les traits d'une jeune sévillane au regard songeur et au magnifique vêtement ample où se combinent les tonalités chaudes et froides : un châle blanc liseré de vert et d'orange est posé sur ses épaules, l'ample drapé bleu est encadré à terre par l'orange et le rouge de la robe. Ces couleurs vives moirées par des tâches d'ombres se détachent superbement sur le fond obscur ; tout est mis en œuvre pour magnifier la beauté féminine et la grâce enfantine.

L'Enfant Jésus est enveloppé d'un linge blanc, ses épaules nues accentuent la douceur de l'enfance. Tendrement appuyé sur le sein de sa mère, il semble jouer avec le chapelet dont il a séparé onze grains. L'œuvre entière donne un sentiment de tendre sérénité et de recueillement. Interprète, comme Zurbarán, de la ferveur religieuse de son temps, Murillo par son style personnel donne à cette représentation religieuse une dimension humaine profonde, quotidienne et transcendante. Extrait du cat. exp. Madrid/Bilbao, E. Hamon

*Le **ténébrisme** (en italien *tenebroso*) est un style de peinture où la lumière directe produit des effets de lumière contrastés avec les zones non éclairées qui dominant et servent de fond. Le ténébrisme est l'une des caractéristiques du caravagisme mais cette pratique, comme la lumière naturelle directe et tout comme la peinture à la chandelle, était déjà employée dans la peinture italienne et en Europe du nord avant Caravage.



Bartolomé Estebán Murillo
La Vierge au chapelet
Vers 1650
Huile sur toile
H. : 1,663 m ; L. : 1,233m
Musée Goya, Castres.

Sébastien Muñoz
Le Martyr de Saint Sébastien
Vers 1687

Sébastien Muñoz s'avère l'un des élèves les plus doués de Claudio Coello (Madrid, 1642 - id. 1693), dernier grand maître du Siècle d'Or. Il est nommé peintre du Roi Charles II, en 1688, après avoir décoré l'Alcazar de Madrid.

C'est donc en pleine maturité qu'il réalise le *Martyr de Saint Sébastien* à l'âge de 34 ans.

Il décède prématurément en 1690 des suites de sa chute accidentelle survenue lorsqu'il restaurait les fresques d'Herrera dans l'église Notre-Dame d'Atocha.

Muñoz est non seulement un peintre de fresques et de scènes religieuses mais aussi un portraitiste de talent. Sa peinture religieuse reflète celle de Claudio Coello à la fois brillante et dynamique inscrite au sein du courant Baroque.

Il fait donc partie de cette grande école de Madrid de la toute fin du Siècle d'Or, avant l'arrivée des artistes français et italiens sous le règne du premier Bourbon, Philippe V.



Sébastien Muñoz
Le Martyr de Saint Sébastien
Vers 1687
Huile sur toile
H. : 2,725m ; L. : 2,075m
Musée Gova. Castres.

D'un point de vue stylistique ce tableau fait appel à une composition très élaborée où le personnage central, en pleine lumière, s'inscrit dans une structure pyramidale calée sur le report du côté inférieur sur les côtés latéraux. Alors que le premier plan illustre le supplice initial du saint qui doit être criblé de flèches, le plan second nous montre sa mort par bastonnade. Muñoz a donc choisi d'évoquer la préparation du martyr en évitant toute allusion douloureuse ou sanglante et en se livrant à une magnifique étude de nu inspirée de l'Antique. L'œuvre est signée en bas à gauche comme l'a mis en évidence un nettoyage effectué dans les années 1930.

Josep Bernat Flaugier
(Martigues, 1757 - Barcelone, 1813)

Judith et Holopherne

Vers 1790-1800

Josep-Bernat (ou Joseph-Bernard) Flaugier est un peintre français né en 1757 à Martigues, Provence. Etabli en Catalogne autour de 1773, il s'est formé à Barcelone à l'Ecole de la Llotja. Sa peinture a été marquée par Proud'hon et Jacques-Louis David, rencontrés en 1797 lors d'un séjour en France. Séduit par le culte de l'antiquité classique, il a introduit le style néoclassique en Catalogne, et a reçu de nombreuses commandes, notamment la réalisation des peintures du *Couronnement de la Vierge* dans le dôme de l'église de San Severo et San Carlos Borromeo de Barcelone, actuellement Eglise de la Miséricorde. En 1809, il fut nommé Directeur de l'École des Beaux-Arts de Barcelone, poste qu'il a occupé jusqu'à sa mort.

Judith et Holopherne est une œuvre issue d'une collection privée, dont la copie réalisée par Salvador Mayol (1775-1834) se trouve au musée

national d'Art de Catalogne. Ceci dénote à bien des égards de l'influence du peintre sur tout le milieu de la peinture catalane du XIXème siècle.

Héroïne de l'Ancien testament et du peuple hébreux dans sa lutte contre

ses antiques oppresseurs, Judith est souvent représentée tenant dans ses mains la tête du Général assyrien Holopherne qu'elle vient de décapiter.

La ville de Béthulie, dans la province de Judée assiégée par les Assyriens fut libérée par Judith, belle et riche veuve de Manassé qui s'était engagée auprès des anciens à chasser l'occupant. Invité par le Général à le rejoindre pour un dîner, elle se pare de ses plus beaux habits et bijoux, et accompagnée de sa servante munie d'une lanterne sourde, profite du sommeil de son hôte pour lui couper la tête. Flaugier choisit de représenter cette scène juste avant son paroxysme. Le centre du tableau est baigné par la lumière chaude provenant de la gauche, mettant en valeur la beauté des attributs de Judith mais aussi la sérénité avec laquelle l'héroïne s'apprête à accomplir son acte.

Présentation des personnages

Judith est une héroïne de l'Ancien Testament. Elle est décrite comme un modèle de fidélité et de respect à l'égard des lois du Seigneur. Elle symbolise le peuple d'Israël en exil et à la merci des forces ennemies, mais toujours aimé de Dieu.



Josep Bernat Flaugier
Judith et Holopherne
vers 1790-1800
Huile sur toile
H. 1,46 ; L. 1,10 m
Musée Goya, Castres.

Holopherne, est un général de l'armée de Nabuchodonosor, roi des rois de Babylone entre 604-562 avant J.C. Il a été envoyé en campagne pour châtier les peuples de l'ouest parce qu'ils ont refusé Nabuchodonosor dans la guerre qu'il a menée contre le roi perse Arphaxad. Après avoir pillé, tué et ravagé dans tout le Proche-Orient, il assiège Béthulie, une ville juive qui barre le passage dans les montagnes de Judée. La servante, est une dame de compagnie de Judith, qui la suit partout durant son périple. Elle apporte les provisions pour sa maîtresse Judith.

Histoire de Judith et Holopherne

L'histoire de Judith et d'Holopherne fait partie des livres dits Deuterocanoniques de la Bible. Les catholiques et les orthodoxes les incluent dans l'Ancien Testament, mais les églises protestantes les considèrent comme apocryphes à l'authenticité douteuse. Le cadre historique du Livre de Judith est purement fictif et fut écrit au II^{ème} siècle av.J-C pour conforter la foi d'Israël en la puissance de son Dieu.

Nabuchodonosor, roi de Ninive, charge Holopherne, général en chef de ses armées, de châtier les pays, dont la Judée, qui lui avaient refusé leur aide dans sa lutte contre le roi d'Ectabane. Semant la terreur sur leur passage, les troupes assyriennes mettent le siège devant la ville de Bethulie où les israélites s'étaient réfugiés. Dans cette ville vit Judith, riche, belle et pieuse veuve, faisant retraite, jeûnant et portant un cilice depuis la mort de Manassé son mari. Apprenant que faute d'eau, la ville voulait se rendre, elle convoque chez elle les Anciens, et leur reprochant leur manque de confiance en Yaweh, elle leur annonce qu'elle se rendra dans le camp ennemi pour y accomplir un exploit qui les délivrera des assiégeants. Après avoir imploré Dieu, Judith quitte ses vêtements de deuil, et revêtue de parures destinées à attirer le regard des hommes, elle quitte la ville pour le camp ennemi, accompagnée de sa servante, la surintendante de tous ses biens.

Amenée devant Holopherne elle lui annonce la chute prochaine de la ville, car Yaweh s'est détourné de ses habitants qui, torturés par la faim et la soif, ne suivent plus les interdits alimentaires de la Loi. Elle demande à Holopherne une tente pour s'y isoler dans la journée et l'autorisation de sortir le soir du camp, seule avec sa servante, pour y prier Dieu et attendre qu'il lui annonce que le moment de s'emparer de la ville est venu. Au 4^{ème} jour, Holopherne la pria d'assister au festin qu'il donnait sous sa tente à ses officiers.

Le soir venu, celui-ci fit sortir tous ses gens pour rester seul avec Judith, car il la désirait. Mais ayant trop bu, il restait effondré sur son lit, et Judith put ainsi s'emparer de l'arme du général et le saisissant par les cheveux, il lui suffit de deux coups de cimeterre pour le décapiter.

Elle tendit alors la tête à sa servante, restée devant sa tente, qui la mit dans le sac où elles tenaient leurs provisions. Les deux femmes purent sortir du camp sans être inquiétées car c'était leur habitude depuis 3 nuits.

Judith rentra dans Bethulie sous les acclamations de la foule car le chef des armées d'Assour avait succombé sous la main d'une femme restée pure, et ce malgré les désirs d'Holopherne dont la tête fut suspendue aux remparts de la ville.

Au lever du jour lorsque les assyriens virent ce spectacle, démoralisés, ils prirent la fuite poursuivis par les troupes d'Israël qui firent ainsi un riche butin.

Après cette victoire, Judith vécut honorée et respectée par tout le pays avant de mourir à l'âge de 105 ans puis d'être enterrée dans la tombe de son mari.

Pablo Picasso (1881-1973)

Buste d'homme écrivain

1973

Dépôt du musée Picasso, Paris, 1992

Le *Buste d'homme écrivain* a été peint à Mougins le 7 juillet 1971 et porte, au dos, la mention indiquant que ce tableau fut exécuté ce jour-là après une autre version. Picasso, tout à la fin de sa longue existence, avait entamé après la guerre, dans un style synthétisant toutes ses périodes passées, des séries consacrées au couple, au jeu de cartes, au peintre et à son modèle. Cette figure d'homme à l'œil unique, tel un cyclope, nous surprend par son ampleur, son étonnante gamme colorée ocre clair et vert pâle. Comme toujours la matière demeure très riche avec des empâtements au sein d'une facture à la fois dense et libre. Picasso reprend ici un thème ancien, celui de l'inspiration de l'écrivain et du poète comme couronné de blancs pétales. Plus que jamais, l'artiste sait aller à l'essentiel à travers cette silhouette majestueuse, proche de certaines représentations médiévales.

Extrait du cat. Paribas, 1997, Jean-Louis Augé.

L'homme écrivain est accoudé à un support, figuré par deux lignes en angle obtus au bas du tableau. Sa main droite tient le crayon à la fin des deux lignes écrites sur la feuille, tandis que sa main gauche caresse une barbe bouclée. Il a suspendu son activité et nous regarde intensément de son grand œil gauche unique, l'air étonné. L'œil droit est suggéré par les cils verts qui dépassent fortement le profil. Sa bouche, charnue, représentée par deux traits épais de couleur crème, est légèrement entrouverte. Le nez est peint de face comme de profil, un dédoublement issu du cubisme que Picasso enrichit de moyens plastiques tels la répartition de l'ombre et de la lumière. La couronne de pétales blancs qui ceint la tête est faite de larges coups de brosse et rappelle la couronne de chêne, un symbole de sagesse, remise dans l'Antiquité aux vainqueurs des joutes poétiques. Le personnage est vêtu d'un habit plissé au niveau des manches. Des coups de brosse blancs, fortement empâtés, rayonnent autour du personnage, en particulier à gauche. La composition triangulaire, solide, donne un air monumental au personnage pouvant évoquer certaines céramiques antiques. La ligne est souple, courbe (nez, barbe, manch



Pablo Picasso (1881-1973)

Buste d'homme écrivain

1973

Huile sur toile

H. : 1,00 m ; L. : 0,81 m

Musée Goya, Castres.

4

Bibliographie

Ouvrages

Eric Pagliano et Sylvie Ramond, ***Drapé***, Editions Lienart, 2019 dans le cadre de l'exposition « Drapé. Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer... » Musée des Beaux-arts de Lyon du 30 novembre 2019 au 8 mars 2020

François Boucher, ***Histoire du costume en occident de l'Antiquité à nos jours***, Flammarion, 2008

" Le drapé serait né au Ve siècle avant Jésus-Christ. Il a partiellement disparu au Moyen Âge, pour revenir en force à la Renaissance, inspirée par l'Antique. À la fin du XIXe siècle, il a fini en serpillière... " **Éric Pagliano, conservateur du patrimoine et l'un des deux commissaires de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon**

Informations pratiques

Horaires d'ouverture

Basse saison : du mardi au vendredi de 10h à 12h et de 13h30 à 17h, d'octobre à mai et hors vacances scolaires de la zone C

Haute saison : ouvert tous les jours de 10h à 19h, de juin à septembre et toutes les vacances scolaires de la zone C

Fermetures exceptionnelles : 1er janvier, 1er mai, 1er novembre et 25 décembre.

Coordonnées

Service des publics du musée Goya

Hôtel de Ville - B.P. 10406
81108 Castres Cedex
reservations-goya@ville-castres.fr
05 63 71 59 25

Contact Éducation Nationale

Thérèse Urroz, chargé de mission au musée Goya |
therese.urroz@ac-toulouse.fr