

Muséale



LA LETTRE DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES DE POITIERS

Fidèle à ses missions, la SAMP met à votre disposition un ensemble de propositions qui vous permettent à la fois d'approfondir votre connaissance des œuvres d'art et des artistes et de devenir des acteurs du développement des musées de Poitiers.



Rainer Gross, Tot Oltijd (cliché Christian Vignaud)

SAMP

- **Visite d'expositions** à Paris, comme ce fut le cas pour la très belle présentation des œuvres de Georges Braque, de Gustave Doré, de Felix Vallotton, de Jordaens, mais aussi pour la sculpture du XIX^e siècle au musée d'Orsay.
- **Voyages culturels** à la découverte des musées du Poitou-Charentes et des grands musées régionaux. Le séjour dans le nord de la France avec la découverte des musées de Lille, du nouveau musée du Louvre-Lens, du pôle minier de Leuwarde en est une illustration.
- **Conférences gratuites** sur des thématiques particulières comme la présentation de l'œuvre de Gérard Garouste et sur des sujets en lien avec des expositions parisiennes comme Frida Kahlo.
- **Cours** en collaboration avec l'**École du Louvre** (inscription payante) : l'Islam, quelques grands artistes contemporains (Otto Dix, Bacon, Balthus, Morandi).



Objets restaurés de la tombe d'Antran (cliché Christian Vignaud)

- **Mécénat** : nous arrivons au point majeur de notre rôle : Votre adhésion est en effet déjà par elle-même un acte de mécénat. Elle nous a permis par exemple en 2014 de restaurer des objets destinés à la grande exposition « Moi, Auguste, empereur de Rome » où un cartel mentionnait notre action, mais aussi de nous porter acquéreur d'une monnaie de l'empereur Justin II, contemporain de Sainte Radegonde.

Enfin, nous avons enrichi les collections d'art contemporain du musée Sainte-Croix avec l'achat d'une sculpture de Rainer Gross. C'est votre participation qui a permis ces contributions à l'enrichissement des collections de Poitiers

Alain Tranoy, Président de la SAMP

Devenez Mécène... adhérez à la SAMP !

Le corps sculpté

Musée d'Orsay, le 6 novembre 2013

N'ayant pu avoir accès à l'exposition *Masculin/masculin* du musée d'Orsay, notre groupe a choisi de suivre un parcours sur le thème *Le corps sculpté* proposé par ce même musée, ce qui nous a permis de mieux mesurer la place de la sculpture au XIX^e siècle.



Daumier, un député

(1868) d'Alexandre Falguière (ci-contre), où se mêlent sensibilité et obéissance à la morale chrétienne, dans un style qui s'inspire directement des œuvres baroques du Bernin.

Le chemin nous conduit vers L.A. Barrye et son modèle de la statue équestre de *Napoléon* (vers 1860) destinée au monument napoléonien d'Ajaccio ; ne dirait-on pas que le cheval tremble d'ardeur et de joie et dresse les oreilles au premier coup des cymbales annonçant le combat ?

...Puis, vers Charles Cordier qui avait décidé de consacrer sa carrière de sculpteur à la diversité de la physiologie humaine ; trois statues en bronze et onyx sur un piédoche en porphyre en témoignent : ce sont *Nègre du Soudan*, *Arabe d'El Agouat*, et une *Capresse des colonies*. Mais ce sont surtout les œuvres de J.B. Carpeaux qui occupent une place importante dans cette galerie. On sait que Carpeaux est une figure



Capresse des colonies



Chanteur florentin du XV^e siècle



Ugolino et ses enfants

majeure de la sculpture française de la seconde moitié du XIX^e siècle, Carpeaux, qui selon A. Dumas, « faisait plus vivant que la vie » ! De ce sculpteur, admirons en passant *Les quatre parties du monde soutenant la sphère céleste*, où les femmes qui symbolisent les continents, dansent une ronde virevoltante dans le même style vivant et tourbillonnant qui entraîne les danseuses autour d'Apollon (ensemble destiné à la façade de l'Opéra – 1869), ou dans un autre style, la délicate et touchante statue du *Petit Prince impérial* et son chien *Néro*.

C'est le groupe de *Ugolino et ses enfants* que nous mettrons à l'honneur, car il exprime la passion la plus violente en même temps qu'une délicate tendresse. Dans ce groupe pyramidal, chaque enfant représente une étape contre la mort. L'expression de douleur et d'angoisse du père, son visage, ses mains et ses pieds crispés, le modelé nerveux de son dos nous plongent en pleine tragédie et l'on ne peut s'empêcher d'y voir l'influence du *Laocoon* de Michel Ange, et du *Radeau de la Méduse* de Géricault.

Nous aimerions citer tant d'œuvres encore... Nous terminerons la visite par le très élégant *Chanteur florentin du XV^e siècle* de Paul Dubois (1865), argenture sur bronze du fondeur Barbedienne. La qualité de cette œuvre est due à la silhouette gracile du chanteur et à la description minutieuse des vêtements et accessoires. Le miracle de la sculpture, n'est-ce pas qu'elle est nudité même sous le vêtement ?

Ainsi, cette visite qui semble un peu « décousue », ne peut-elle rendre compte de l'extrême richesse des sculptures exposées. Toutefois, elle nous conforte dans l'idée que la sculpture réunit la matière et l'espace dans un plan idéal et que le corps sculpté, avec tout son volume et les sentiments qu'il exprime est le témoin privilégié de notre rêve...

Jane et Alain Tranoy, membres de la SAMP

Gustave Doré (1832-1883)

« L'imaginaire au pouvoir »

Musée d'Orsay, le 9 avril 2014



Rares sont les personnes à qui le nom de Gustave Doré est inconnu : qui n'a vu, fût-ce dans un manuel scolaire, une image illustrant un conte de Perrault, une fable de La Fontaine, *Pantagruel*, *Don Quichotte* ou la *Bible*? En se rendant au musée d'Orsay, on pouvait donc s'attendre simplement à rafraîchir ses souvenirs et découvrir des illustrations inconnues. Mais cette rétrospective nous réservait de grandes surprises.

La première partie de l'exposition, située au rez-de-chaussée du musée et intitulée « *Gustave Doré intime et spectaculaire* », révèle d'abord l'intérêt de l'artiste pour le monde forain : acrobate lui-même, il aime se montrer en saltimbanque ; la polyvalence et la virtuosité que soulignent ces images alimenteront les reproches de « facilité » qu'on lui adressera plus tard. On passe ensuite aux figures de l'enfer et de la mort, de plus en plus présentes et inquiétantes vers la fin de sa vie. La salle suivante apporte la révélation de cette exposition : l'importance de l'œuvre sculptée de Doré. Autodidacte dans ce domaine, l'artiste s'y est très vite révélé un maître et a réalisé des pièces de dimensions et de facture très variées, allant des grandes et ambitieuses allégories à des bronzes de taille réduite, non moins étonnants : ainsi cette plaisante représentation, intitulée *Joyeuseté*, d'un soldat casqué et cuirassé passant à saute-mouton sur le dos d'un moine encapuchonné. Notre guide-conférencière nous conduit ensuite dans la salle consacrée à l'aspect religieux de l'œuvre. On est frappé par la puissance de ces productions, qui ne se limitent pas aux illustrations de la *Sainte Bible* de 1866 mais comprennent des toiles imposantes par leurs dimensions et leur intensité dramatique ; la plus impressionnante est sans doute *Le Christ quittant le prétoire* 1874-1880 (ci-dessous).



Joyeuseté



La seconde partie de la rétrospective, située au cinquième étage du musée et intitulée « De la caricature au paysage », est organisée de manière chronologique. Dans la première salle se trouvent les dessins réalisés par Doré dans son enfance, puis ceux que, dès son arrivée à Paris en 1847, il donna à son premier éditeur. Très vite l'artiste s'orienta vers l'illustration des écrivains contemporains, puis des classiques. La salle suivante montre, à partir des

deux éditions de Rabelais (1854 et 1873) comment se fabriquaient les livres : Doré répartissait les images entre différents graveurs utilisant des techniques variées. On admire aussi les grandes aquarelles que l'artiste exposait pour « lancer » l'édition. On parcourt ensuite deux salles consacrées à l'Angleterre et à l'Espagne. Outre des souvenirs de la « Doré Gallery », ouverte à Londres en 1867, qui exposa les œuvres du peintre, sont présentés des exemples de l'illustration des classiques anglais (notamment Milton et Coleridge) et l'ouvrage intitulé *London : A Pilgrimage*, publié en Angleterre en 1872. De même, les images de *Don Quichotte* portent les traces saisissantes de plusieurs voyages en Espagne.

Nous accédons ensuite à la partie de la rétrospective consacrée à l'art religieux de Doré, où figurent sa monumentale édition de la *Sainte Bible* parue en 1866 et des toiles où se manifeste le goût, commun chez les romantiques, pour l'Orient. La salle la plus « sombre » de l'exposition est celle qui est consacrée aux événements de 1870-1871 : la guerre contre la Prusse, le siège de Paris, la Commune ; toiles et grands lavis, de tonalité grise reflètent l'atmosphère de défaite et de ruines caractérisant « l'Année terrible » que l'on retrouve dans le recueil contemporain de Victor Hugo. Parmi ces œuvres on ne peut manquer de s'interroger devant le tableau intitulé *l'Énigme* où le Sphinx se détache sur un fond de ruines et d'incendies, alors que le premier plan est occupé par des images de cadavres et celle d'une femme tenant son enfant dans ses bras. La visite s'achève par la salle consacrée à la peinture de paysages. Là aussi de nombreux visiteurs sont surpris, car Doré y apparaît comme un grand artiste du genre qu'il a pratiqué tout le long de sa carrière. On découvre son goût quasi religieux des grands espaces, des lacs, des forêts et des montagnes où l'homme devient de plus en plus rare, comme par exemple sur la toile intitulée *Souvenir de Loch Lomond*, où le lac apparaît sous l'aspect d'un simple trait lumineux séparant un amas de rochers et un ciel tourmenté.

Cette visite passionnante aura donc permis de mesurer à quel point Gustave Doré n'est pas seulement l'illustrateur de génie que chacun connaît, mais aussi un grand sculpteur et un très grand peintre.

Jean et Françoise Brunel,
membres de la SAMP

Georges Braque

1882-1963

Grand Palais, le 6 novembre 2013

Ses premières peintures de facture post-impressionniste ont disparu. En 1905, il emboîte le pas au mouvement fauviste à la suite de Matisse, Derain et Othon Friesz avec lequel il va peindre à Anvers en 1906 ; puis d'octobre 1906 à février 1907, il séjourne à l'Estaque d'où il ramène six toiles fauves où il fait chanter les lignes et les couleurs dans une lumière changeante mais avec des tons moins tranchés que les Fauves.

Rapidement, il découvre la peinture de Cézanne qui va l'influencer. Il est impressionné par son travail, sa géométrisation de l'espace, sa simplification des formes, sa recherche d'une perspective nouvelle et l'importance majeure des passages qui permettent les transitions de tons et créent une ambiguïté spatiale modulée par la vibration des couleurs.

Braque saisit pleinement ces recherches et lors d'un nouveau séjour dans le Midi, une mutation s'opère dans son œuvre ; il revient à Paris en 1908 avec *Maison à l'Estaque* et le *Viaduc à l'Estaque*. C'est le point de départ de son *cubisme cézannien* : la perspective classique est abolie, la ligne d'horizon escamotée, l'espace est créé par l'articulation des volumes cubiques, les bâtiments – hiératiques volumes de couleur ocre – et les arbres sont traités géométriquement avec une touche très cézannienne. C'est en voyant ces œuvres que le critique Vauxcelle crée le mot « cubisme ».



Guitare et bouteille de marc sur une table, 1930 (détail)

À partir de là, en compagnie de Picasso, « en cordée » comme il dit, il se lance dans une nouvelle recherche. Picasso abandonne son primitivisme violent pour se rapprocher de la manière de Braque et leurs toiles se répondent en échos et jeux de miroirs. C'est la naissance du *cubisme analytique* ; le sujet peint se fragmente, se reconstruit en multiples facettes de plus en plus nombreuses et de plus en plus imbriquées dans un espace sans repère. Ce ne sont que guitares brisées, pichets morcelés, fragments d'objets en tous genres tels que palettes, claviers, partitions musicales qui semblent flotter dans l'espace. Les personnages eux-mêmes volent en éclats. L'appauvrissement des couleurs dans des camaïeux de bruns et d'ocre permet de se concentrer sur le sujet.

À partir de 1911, il introduit dans ses tableaux des inclusions picturales calligraphiques ou au pochoir, puis des collages. Des papiers peints imitant le bois viennent bouleverser l'espace optique du tableau : c'est le début du *cubisme synthétique* . Mais c'est la guerre ; Braque est mobilisé en 1914, gravement blessé et trépané ; il perd momentanément la vue et ne peint plus. Il est séparé de Picasso qui, étant espagnol, n'est pas mobilisé.

En 1917, il reprend les pinceaux ; sa palette change. Il y met davantage de couleurs mais moins de lumière ; il peint *La musicienne* , composition rythmée par de grands rectangles aux couleurs variées avec des effets de matière, qui synthétise ses dernières recherches d'avant-guerre. Natures mortes avec compotier, grappes de raisin, guéridons, cheminées sont des objets récurrents dans ses compositions.

Au salon d'automne de 1922, changement de style, retour au classicisme avec les *Canéphores* . On retrouve ces sujets antiques en 1932 dans des travaux de gravure et des plâtres gravés pour illustrer *La théogonie d'Hésiode* .

Une deuxième guerre menace ; Braque et sa femme s'installent à Varengeville en Normandie où il s'essaie à la sculpture ; une superbe *Tête de cheval* est témoin de son travail du moment. Sa peinture dans les *Poissons noirs* , des *Vanitas s'assombrit* , devient austère et dépouillée.

De 1944 à 1963, ses toiles, plus figuratives, forment des séries : les *Billards* , les *Ateliers* . Ce sont des domaines d'inspiration où son imaginaire transpose les objets auxquels il est attaché : l'un des *Billards* semble s'envoler comme un papillon ; dans les *Ateliers* , il fait entrer *L'oiseau* . Ce thème de l'oiseau donne une autre série où l'opposition des noirs et des blancs peut symboliser : vie et mort, jour et nuit, bien et mal, guerre et paix ; c'est aussi un symbole de liberté qui manifeste chez l'artiste une sérénité nouvelle, car de plus en plus malade il pressent le grand voyage qui l'attend.

Une dernière salle présente des tableaux étonnants, des *Paysages* tout en longueur dans une facture traditionnelle, des falaises, des champs de blé qui rappelle Van Gogh. Il travaille encore à la *Sarcleuse* quand il meurt en 1963, titre prémonitoire. Braque a beaucoup travaillé sa peinture d'une manière intellectuelle : rien n'est gratuit, tout est pensé. « Le peintre pense en formes et en couleurs » dit-il. Ses recherches cubistes ont constitué un apport qui a révolutionné la peinture au XX^e siècle

Ghislaine Nicolas et Yvette Petit, membres de la SAMP



La SAMP en visite

Félix Vallotton

« le feu sous la glace »

Grand Palais, le 5 décembre 2013

De la fenêtre de la maison, on découvre le parc de la résidence des Natanson... Une nature policée et pourtant généreuse s'étale en grandes zones d'aplats de couleurs contrastées, ombre et soleil. Un enfant joue ; il s'élance vers une balle rouge, il court, passant de l'ombre au soleil, de la réalité au songe, vers la petite boule rutilante qui aimante son envie... Belle allégorie du désir qui nous pousse à poursuivre le bonheur qui toujours nous échappe...

Le monde adulte est présent à l'arrière-plan : deux femmes se promènent au fond du parc ; tout est calme, il fait chaud sur le sable et frais sous les arbres. Toutefois, les ombres sur le sol, allongées, difformes, ne sont pas sans suggérer une vague menace...

Suisse d'origine, Félix Vallotton (1865-1925) fut peintre, graveur, écrivain et critique d'art. Il a laissé plus de 1700 œuvres. Dans son enfance, il est tenu pour responsable d'un accident, dont il concevra un sentiment de culpabilité, une tristesse et un doute de soi qui transparaissent dans ses autoportraits, et nombre de ses tableaux sont empreints d'une angoisse diffuse. Il est ce jeune homme au regard triste, insatisfait de lui-même et des autres, misogyne en dépit de ses nombreuses conquêtes, sans complaisance dans sa peinture des femmes. Les intérieurs qu'il présente sont déshumanisés, peu vivants, les relations homme-femme y semblent compassées voire haineuses. De nombreux conflits s'y expriment ainsi que le « je t'aime, je te hais » (*La haine* - 1908). En fait, Vallotton peint la réalité que nous vivons et non celle dont nous rêvons. Dans son monde, la femme est seule avec elle-même ou avec ses congénères, souvent délaissée, parfois violente. Il n'y a pas d'amour heureux, nous prévient-il. Ainsi cela nous apparaît dans *La loge de théâtre*, dans *Orphée dépecé par les Ménades* ainsi que dans *L'homme poignardé* de 1916 ; cette dernière toile pourrait être aussi bien une allégorie des relations homme-femme, que de la guerre qui bat son plein.



Avec les Nabis, Vallotton va expérimenter la leçon de Gauguin et de Maurice Denis : « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Il va donc présenter une peinture en aplats de couleurs vives et pures, expérimenter de nouveaux cadrages directement inspirés des Japonais Hiroshige, Hokusai, et Utamaro qui ont alors beaucoup de succès. L'expressivité de la couleur s'allie aux lignes qui courbent le corps humain. Ainsi *La valse*, qui nous entraîne dans son espace mouvant, et la série des femmes (*Femmes à leur toilette*, *Femme nue assise dans un intérieur rouge*, etc) affirme ce nouveau sens de la couleur et de l'espace.

Vallotton traitera bien d'autres thèmes chers aux Nabis. Il s'illustrera également dans la gravure, devenant l'un des meilleurs graveurs de son temps et collaborera à la célèbre *Revue Blanche*.

Puis, alors même que les Nabis sont dispersés, *La grève blanche* de 1913, n'est-elle pas significative de leur marque avec les arabesques du bord de la falaise ourlée de jaune, son ombre projetée sur la plage, la ligne sinueuse des vagues ?

Nous sommes dans un univers fluide, apaisé... mais les deux personnages sur la grève, comme dans *Colloque sentimental* sont à la fois ensemble et séparés !

Dégagées de l'influence des Nabis, les recherches du peintre se tournent alors vers la représentation des volumes, des renflements, des creux qu'il rend avec autant de puissance évocatrice que de souci de vérité comme dans *Le jambon* de 1918, ce que semblaient déjà introduire, dès 1918, les rondeurs avenantes d'*Europe* !

Le jeune homme au regard triste, très affecté par la guerre, y puisera cependant l'inspiration de plusieurs tableaux. Travailleur infatigable, il décède le 25 décembre 1925 laissant dans son atelier, dernière contradiction, un lumineux *Bois de Boulogne* inachevé....

Marie-Thérèse Arnault, membre de la SAMP



Le ballon 1899



La Grève blanche, Vasouy, 1913



L'enlèvement d'Europe 1908

Jordaens

la gloire d'Anvers, 1593-1678

Grand Palais, le 5 décembre 2013

C'est au Petit Palais que l'on a pu découvrir à l'automne 2013 des œuvres de Jordaens dans la première exposition monographique en France de ce peintre qui, avec Rubens et Van Dyck, forme « une triade de génie » du XVII^e siècle. Sa carrière eut pour cadre unique Anvers contrairement aux deux autres peintres qui parcoururent les cours royales européennes ; c'est sans doute la raison pour laquelle il est resté dans leur ombre.

Néanmoins s'il n'a pas fait comme eux le voyage en Italie, c'est l'Italie qui est venue à lui à travers leurs peintures mais aussi grâce au commerce des œuvres d'art, très prospère à Anvers et l'on retrouve dans son œuvre des influences du Caravage et du vénitien Véronèse.

Des l'entrée de l'exposition, un autoportrait et une présentation de sa famille réunie nous montrent la maîtrise de ce peintre tant dans le dessin que dans les couleurs. Son répertoire se diversifie dans trois directions principales : l'art religieux, la peinture mythologique et la représentation du peuple flamand dans de grandes réjouissances.

Protestante calviniste très discret sur ses propres croyances, il reçut et accepta cependant de nombreuses commandes de l'Église qui, après le concile de Trente, voulait glorifier la religion catholique. Je garde en mémoire deux œuvres qui m'ont marquée : une *Sainte Famille* où



Les quatre évangélistes



Ainsi chantent les vieux, ainsi piaillent les jeunes. Le Tableau d'Arenberg

sa femme Catharina Van Noort servit probablement de modèle pour la Vierge et sa fille Élisabeth pour l'enfant Jésus, tout cela traité avec une grande délicatesse. Mais surtout *Les quatre évangélistes* où une lumière caravagesque fait ressortir la douceur et la jeunesse de Saint Jean contrastant avec l'aspect rude et plébéien des trois autres saints dont les portraits d'hommes murs sont d'un grand réalisme. Des visages dont on retrouve plus loin des études, esquisses brillantes, très modernes par leur spontanéité, la liberté sidérante de la touche, têtes expressives nommées « tronies » en néerlandais. Serait-ce l'origine du mot « trogne » ?

Des « trognes magnifiques » se retrouvent dans les scènes populaires de la tradition flamande ouverte par Bruegel. La série *Les jeunes piaillent, les vieux chantent : le roi boit* nous impressionne par sa vitalité parfois triviale, ses compositions surchargées de personnages aux formes généreuses, aux visages fortement typés empreints de simplicité et de jovialité. Contrairement à Bruegel, ces scènes villageoises ne sont pas de petits formats mais sont élargies aux proportions de la peinture d'histoire. On retrouve cette verve dans les peintures mythologiques comme *L'enlèvement d'Europe* où la sensualité des corps de femmes montre la filiation avec Rubens. Là encore des scènes pleines de vie où foisonnent des nymphes et déesses dans des décors aux « teintes radieuses » d'influence vénitienne. Peintre religieux mais aussi peintre du quotidien « il est dans l'abondance parfois même dans l'outrance ». Sa peinture est une alliance de grave, de sérieux, de burlesque et de sacré.

On en ressort avec l'impression d'une œuvre dense et généreuse.

Yvette Petit, membre de la SAMP

COURS DE L'ÉCOLE DU LOUVRE Conférencier : Neville Rowley

« Rien n'est plus abstrait que le monde réel »

Giorgio Morandi, (1890-1964) à Bologne

Sur l'écran, la projection d'une aquarelle bleue de forme compacte, irrégulière avec des réserves blanches : une peinture abstraite ? Pourtant Morandi est connu comme peintre italien de natures mortes. Il trouve son inspiration dans des rangées de pots, de boîtes, de bouteilles : objets familiers dont il multiplie la combinaison ; univers personnel dénué de toute anecdote, fait de silence, de modestie, de méditation, traité dans une palette sourde et grise pleine de nuances qui forme un ensemble harmonieux de formes et de couleurs empreint d'une poésie tranquille.

Notre conférencier fait le rapprochement entre ces peintures claires et statiques des pichets et bouteilles et les groupes de figures hiératiques et immuables de Piero della Francesca : c'est bien un Italien. L'étude de plusieurs tableaux nous montre bien comment la confrontation constante des objets, l'étude du rapport entre ces accessoires muets et l'espace qui les sépare amène Morandi à traiter plutôt que les objets eux-mêmes, les formes qui sont ménagées entre eux ce qui le conduit à une quasi abstraction comme en témoigne la première projection où, maintenant, notre œil est capable de distinguer en réserve pichet et boîte.

À la limite de l'abstraction, Morandi reste cependant un figuratif.

Yvette Petit, membre de la SAMP



« Pendant plusieurs années, j'ai été submergé par ce tableau »

Francis Bacon (Londres 1961)



Portrait du Pape Innocent X, Velasquez

Le tableau en question, *Portrait du Pape Innocent X* de Vélasquez est exposé à la Bibliothèque Vaticane.

Francis Bacon est né en 1909 à Dublin. Dès 1925, en relation conflictuelle avec son père, il est chassé de la maison paternelle. Le jeune homme rejoint Londres où il connaît la pauvreté. Son rapport à l'argent s'en trouve marqué, et la richesse obtenue à la fin de sa vie lui restera toujours étrangère. 1927 le trouve à Berlin, ville dont le ferment culturel, la vie nocturne et la sexualité ouverte le frappent ; puis à Paris, le Paris de Balthus

dont il aime par dessus tout le tableau *La rue*. Il y rencontre aussi Picasso dont il apprécie surtout les œuvres qui se situent entre 1926 et 1932. Les deux peintres ne manquent pas de s'influencer.

Éternellement insatisfait, Bacon retouche indéfiniment ses tableaux ou les couvre de hachures. Il y a chez lui une véritable esthétique de la destruction, et, comme chez Michel Ange, nombre de ses œuvres restent inachevées ou comme lacérées de barres.

Mais pourquoi, Francis Bacon était-il fasciné par le tableau de Vélasquez au point d'en donner plusieurs versions ?

Essayons d'en suivre le cheminement par la répétition :



1. La chaise est toujours présente, même si elle change de forme jusqu'à ressembler à la *Chaise électrique* d'Andy Warhol.



2. Le triptyque : Admirateur du triptyque de Grünewald, il adopte ce procédé dans les *Trois études pour la base d'une crucifixion* ainsi que dans *Le triptyque à George Dyer*, son ami disparu.



3. La photo : Francis Bacon peint d'après photo. Si l'on observe la photo de Dyer et son reflet, la photo semble figée. Il faut plusieurs photos, poses ou postures pour suggérer le mouvement, alors que la peinture bouge.

observe la photo de Dyer et son reflet, la photo semble figée. Il faut plusieurs photos, poses ou postures pour suggérer le mouvement, alors que la peinture bouge.

Or, dans le *Portrait d'Innocent X* par Vélasquez, ce qui frappe d'abord, c'est la vie du regard, son intensité ; mais c'est aussi la touche sautillante et virevoltante du peintre qui est d'une netteté surprenante de réalisme et de virtuosité.

Dans le tableau de Bacon, le regard est là, mais vide, et, de plus, dans les études pour le visage, même le regard est absent. La touche, elle, garde un lien avec celle de Vélasquez, elle en a le frémissement.

C'est donc cette touche qui intéresse Bacon, ce qui est autour du regard. Chez lui, le regard reste flou, mais le visage ne cesse de se mouvoir.

Dans les *Entretiens* avec Michel Archimbaud, Francis Bacon évoque Rembrandt, l'un des maîtres de la surface mouvante : « les autoportraits de la fin de sa vie sont superbes... La façon dont c'est toujours Rembrandt que l'on voit à partir d'une image qui change à chaque fois, c'est vraiment étonnant et magnifique ». De la même manière, c'est ce style mouvant, changeant qui définit les deux portraits, celui peint par le Maître espagnol et celui de Bacon.

À la fin de sa vie, Francis Bacon aurait eu l'opportunité de voir le tableau de Vélasquez lors d'un voyage à Rome, « mais, dit-il, une sorte de magnétisme m'a empêché d'aller le voir, une sorte de peur ».

Francis Bacon se servait de son imagier photographique pour meubler son « Musée Imaginaire ». L'expression est d'André Malraux qui, grâce à la photographie, voulait ouvrir des portes nouvelles à l'imaginaire et à la connaissance de l'art. Est-ce pour redonner vie aux œuvres qui ont disparu que Francis Bacon a réalisé 7 toiles reproduisant un autoportrait de *Van Gogh sur la route de Tarascon*, tableau disparu en 1957 ?

« Le souvenir est presque plus important que l'œuvre elle-même. On s'attache au reste de l'aura de l'œuvre, et cela lui donne encore plus d'importance. »

Pour le *Portrait d'Innocent X*, le peintre semble toujours vouloir revenir à l'esquisse, et, considérant comme une erreur d'avoir voulu reproduire cette œuvre, prétend alors que « toute œuvre d'art est inachevée et insatisfaisante ».

À observer *Les Ménines*, de Vélasquez, on remarque que la dimension d'autoportrait est fondamentale. « Nous » sommes Vélasquez. Ce qui transparait, c'est ce qui appartient à Vélasquez. Ainsi, c'est lui qui rend *Innocent X* immortel. Les autoportraits des deux Maîtres sont dans leurs tableaux, ce qu'ils y cherchent, c'est eux-mêmes. Et nous rejoignons ici Léonard de Vinci écrivant « tout peintre se peint lui-même ».

Francis Bacon est le peintre d'une douleur fondamentale, d'un long hurlement. C'est bien lui que nous retrouvons dans ses toiles, dans les portraits de George Dyer, de Lucian Freud ses amis intimes, ainsi que dans le *Portrait d'Innocent X*. Peindre est devenu pour lui une manière d'approcher ces inconnus que sont l'autre et soi-même.



Marie-Thérèse Arnault, membre de la SAMP

Les arts en terre d'Islam

« L'architecture sacrée »

L'architecture sacrée en terres d'Islam : les mosquées de Damas et Ispahan

Le style arabe

La maison de Mahomet à Médine constitue le prototype des mosquées de type arabe avec une cour isolée et une salle hypostyle ; la simplicité prévaut. À partir de 661 l'expansion territoriale nécessite une organisation politique de « l'espace-continent » avec le choix d'une capitale. Les Omeyyades choisissent Damas. La grande mosquée, édifée à l'emplacement d'une église chrétienne et d'un temple romain, marque le pouvoir et le succès de la religion nouvelle par ses dimensions, ses nefs, ses salles hypostyles. Les techniques byzantines préexistantes sont sollicitées ; double colonnade (réemploi), décors de mosaïques de paysages symboliques à fond d'or (panneau de la barada).



La mosquée de Damas influencera celles de Cordoue, de Kairouan, du Caire, de Marrakech

Le style iranien

Ispahan devient la capitale de la dynastie des Seljoukides (XI^e au XIII^e s) ; la grande mosquée est transformée en une réalisation inédite qui intègre les *Iwans* (vastes porches voûtés, empruntés aux Sassanides) ; la technique de passage du plan carré au cercle-coupole se multiplie en *muqarnas* (demi, quart, huitième de sphère) qui, d'éléments porteurs du gros œuvre, deviennent des éléments de décor. La façade en briques crues disposées en motifs se colore et à compter du XII^e s se couvre de briques glacurées, alors que l'arrière de l'édifice reste brut et non décoré.

Le style ottoman : (XIV^e au XX^e s.)

Les apports seldjoukides sont maintenus et, là encore, les architectes Ottomans empruntent aux Vénitiens (baie gémeillée) et aux Byzantins en remaniant l'église Sainte Sophie à Istanbul (leur capitale en 1453) et en privilégiant la grandeur des coupoles libérées des colonnades porteuses pour augmenter l'espace intérieur. Autres mosquées remarquables : Bursa, Edirne (anciennes capitales), Suleymaniye.

L'architecture princière : du palais de l'Alhambra au mausolée du Taj Mahal

Au début de l'Islam, le profane et le sacré étaient contigus et les palais jouxtaient les mosquées. Rapidement l'architecture a connu une spécialisation en matière de monuments civils.



Le style d'El Andalus et le palais de l'Alhambra

Medina al Zahra constitue une sorte de prototype. Mais c'est Grenade qui est au cœur de ce style.

Le palais de l'Alhambra est composé de palais, de casernes, et de quartiers d'habitation. Sa construction fut progressive, les parties les plus prestigieuses datant de 1350.



Le *Mexuar* (conseil) est le premier palais ; il est composé d'une grande cour, d'une salle du trône avec coupole et chapiteaux polychromes et de la remarquable chambre dorée.

Le *Comares* (palais des myrtes) présente un accès coudé qui s'ouvre sur un espace intérieur de jardins avec le miroir naturel d'un plan d'eau longitudinal. La floraison de *muqarnas* en nid d'abeilles ainsi que le plafond à coupole en marqueterie polychrome (voûte céleste) sont remarquables. La façade reprend le système à trois niveaux des Mérinides du Maroc : sol en carrelage (véliges), murs en plâtre, plafond en bois.

Le *Palais des Lions* est organisé autour d'une grande cour avec, en son centre, la fontaine aux lions. Les salles de réception, la salle des Abencerages, la salle des deux sœurs rivalisent entre elles par les arcs à lambrequins, les nids d'abeilles, les colonnettes dédoublées. Le salon des rois offre des coupoles à plafond peint, une nef en bois peinte à la détrempe.

Le style moghol et le Taj Mahal

Au XVI^e s les sultans moghols, Babur et Humayun, vont participer à l'émergence d'une esthétique d'inspiration iranienne ; l'architecture en reprend les bâtiments centrés sur plateforme dans un jardin orthonormé où l'eau est omniprésente. Elle retient également la coupole bulbeuse, les *Iwans*, les petites coupoles d'angle. De l'Inde, sont retenus les kiosques de toiture et le plaquage de marbre sur les parois.

Ces caractéristiques indo-persanes se retrouvent dans l'architecture du Taj Mahal ; sa construction débute en 1631. Il s'agit du mausolée de Mumtaz Mahal, l'épouse de Shah Jahan. Incluant une mosquée, il constitue la synthèse des styles iranien, ottoman, indien. Les lignes de perspectives du plan d'eau, des jardins et des allées convergent vers le porche et le dôme entouré par les kiosques de toit dans la symétrie épurée des minarets d'angle. Le revêtement de marbre blanc est incrusté de motifs floraux ou végétaux en pierres dures. Tous ces éléments font la réputation et la particularité de ce monument de l'Islam.

« Les arts dits mineurs »

1. Arts du feu et innovations technologiques : autour du lustre métallique et des pâtes artificielles

Les Abassides (750 – 1258)

Avec la glaçure (nouvelle couverte siliceuse plombifère ou alcaline), les poteries acquièrent une décoration brillante. Trois couleurs (brun, vert et jaune) sont possibles, cloisonnées ensuite par la « cuerda seca ». Ce savoir faire va progresser vers le haft-rang et une palette de sept couleurs sera disponible, permettant d'obtenir des nuances plus raffinées. La maîtrise des couleurs exige plusieurs cuissons : « grand feu » pour la vitrification et les bleus, les bruns et « petit feu » pour les pigments plus fragiles. L'influence chinoise est visible dans les décors et les visages. Certaines œuvres sont signées (Abu Zayd), pratique peu fréquente.

Le lustre métallique donne à la faïence l'aspect de l'or et permet de respecter ainsi le Coran : « ne mangez pas et ne buvez pas dans les récipients d'or ou d'argent sous peine d'être voué à l'enfer ». Deux cuissons sont nécessaires ; le biscuit obtenu par la première est décoré à l'oxyde de cuivre ou d'argent ; il subit une seconde cuisson en réduction. Après un nettoyage, apparaît le reflet doré recherché. Les motifs sont persans, végétaux, animaliers (cervidés, camélidés, paons, lièvres, éléphants) ou des personnages de cours, des soldats. Le graphisme est stylisé, arrondi dans des enroulements dynamiques. Ce lustre connaît le succès et se diffuse dans les autres régions de l'Islam (Tunisie, Égypte) notamment en carreaux de décoration des Mihrabs. Des « bacino » (petits bassins) sont exportés vers l'Italie et se retrouvent fixés dans les murs des églises ; il faudra toutefois attendre le 15^e siècle et Faenza pour voir la « faïence » être diffusée dans toute l'Europe.

Les Seldjoukides d'Iran (1037-1157) et une nouvelle matière

Sur une période très courte et avant le coup d'arrêt des invasions mongoles, l'argile abbaside est abandonnée, après la mise au point d'une pâte artificielle siliceuse (à 80 %) proche de la porcelaine mais sans kaolin. Cette nouvelle matière première permet une vitrification de qualité garantissant la finesse des parois, la blancheur et l'éclat naturel. Difficile à travailler au tour, elle doit être moulée. La glaçure renforce son éclat et, par une coloration (cuivre), va aboutir au lustre métallique (pichet des 2 dragons). L'effet de transparence est amélioré par la technique des « grains de riz » reprise par les Chinois mais dont les traces les plus anciennes sont iraniennes ; la pâte moulée est alors percée de petits trous qui sont bouchés par la glaçure lors de la seconde cuisson, créant ainsi une « dentelle de céramique ».

Quelques chefs-d'œuvre : Le pichet à tête de coq, l'aiguière à forme d'arbre « waq waq » au relief ajouré et travaillé en champlévé, les pots à pharmacie « albarelo » exportés vers l'Occident avec leur contenu



2. les objets du prince : trois exemples de productions somptueuses

Provenant de la zone syro-égyptienne, il s'agit de productions somptueuses représentatives d'un savoir-faire et d'une maîtrise des techniques de mise en valeur de l'une de ces trois matières : l'ivoire, le verre et le laiton. Nous avons retenu pour un « zoom » détaillé le laiton et le bassin dit « baptistère de St Louis » (Égypte des Mamelouks XIV^e s).

Sous la dynastie des Mamelouks (1250-1517) la dinanderie devient un art à part entière proche de l'orfèvrerie. Le bassin est obtenu par le martèlement de feuilles de laiton sur une forme en bois. Ensuite, après un travail minutieux au poinçon, l'artisan procède à l'incrustation de feuilles de cuivre, d'argent et d'or rehaussées par les contrastes de la pâte noire. Ainsi sont gravées ou ciselées des frises très denses qui ornent les flancs, les bords de ce bassin de 50 cm. de diamètre et 22 cm. de hauteur. Ces frises sont composées d'un foisonnement de scènes de chasse, de guerre, à côté de joueurs de polos aux traits mongols, de personnages nimbés, au milieu de motifs végétaux.

Sur le fond, ce sont des rangées de poissons, de grenouilles, d'anguilles dans un décor aquatique. Des blasons sont visibles dont une fleur de lys, emblème des Mamelouks, qui annonce, comme un clin d'œil, son entrée future dans le patrimoine des rois de France (un cadeau diplomatique des Mongols). L'artisan ou plutôt l'artiste, Muhamad ibn al-Zayn, est identifié par plusieurs signatures.

Le bassin apparaît pour la première fois dans un inventaire en 1440 et n'a, malgré son nom, aucun lien avec Saint Louis

3. Les arts du livre : Littérature, calligraphie et peinture en Iran

« Religion du livre », l'Islam et sa civilisation y attachent une importance primordiale. Les artisans papetiers chinois capturés lors de la bataille de Talas en 751 ont révélé la technique de fabrication et au X^e s le papier est présent partout, remplaçant pour les actes administratifs, le parchemin plus facile à falsifier par grattage. Les langues utilisées sont l'arabe, langue du Coran, et le perse, langue du pouvoir politique. Nous insisterons sur le Shah Nameh (le livre des rois) moins connu que le Coran.

Écrit par Ferdowsi entre 940 et 1020 au Khorasan, il est composé de 60 000 distiques, en métrique poétique (alternance de vers courts et longs rimés). Le poète y chante en persan l'histoire de l'Iran en une geste prestigieuse qui comprend les règnes de 53 rois.

Il décrit en 3 parties l'histoire de la Perse depuis la création du monde jusqu'à la domination arabe au VII^e s.

Ces personnages et légendes constitutifs de l'imaginaire collectif iranien sont repris sur les céramiques, en peintures ou en citations sur la céramique murale. Aujourd'hui encore dans les cafés populaires, les conteurs en récitent les hauts faits avec une verve sans égale.



Très connu pour ses illustrations, le Shah Nameh Demotte (58 cm de haut) contenait 180 feuilles ; il a été dépecé, découpé par feuille, au début du XX^e s. Il en reste 60 dispersées (Louvre, Metropolitan, Washington etc). Chaque page de ce manuscrit réalisé pour un sultan comporte 6 colonnes pour la calligraphie, et l'espace disponible est orné d'enluminures exceptionnelles avec des personnages clefs : Zakhkat le méchant, Feridun qui pleure son fils Irag, Iskandar (Alexandre) contre le monstre Herbash (une licorne), les monstres de Gog et Magog.

Les illustrateurs disposent d'une riche palette de couleurs et composent les miniatures sur fond d'or, ou de bleu avec une influence chinoise dans le dessin (montagnes, rochers et arbres). Les artistes s'autorisent des libertés et entourent les calligraphies du poème de végétaux, de nuages, de vagues.

Avec la conquête de Tamerlan en 1400, les ateliers du livre sont dispersés et SHIRAZ devient un centre de production important.

Sous la dynastie Safavide 1522-1535, le Shah Nameh de Shah Tahmasp est illustré brillamment par plusieurs artistes illustrateurs ; entre autres, il faudra 7 ans pour réaliser la « cour des gayomars » qui fait référence à l'âge d'or.

Le XIX^e s voit le retour en force du Shah Nameh avec la production en série, à la demande de la communauté persane en Inde, par le recours à l'imprimerie et à la lithographie

Conclusion

Pendant plus d'un millénaire et depuis les frontières chinoises jusqu'aux pourtours de la Méditerranée, les artistes de l'Islam ont toujours recherché la perfection dans l'exercice de leur art. Dépositaires des techniques gréco-byzantines, ils en ont assuré le relais en les enrichissant par des innovations importantes et en apportant leur esthétique raffinée.

Bernard Renault, membre de la SAMP

Otto Dix 1891-1969

« Quand l'atelier devient bordel »



« A la beauté »

Le tableau *A la beauté*, peint en 1922 par Otto Dix nous place dans un grand hôtel, au fond circulent des serviteurs, au premier plan un homme à la mise raffinée et debout face à nous, à ses côtés une femme trône vêtue et maquillée outrageusement : nul doute c'est une prostituée et nous sommes dans un bordel, univers froid qui laisse une impression dérangeante, accusation de la bourgeoisie qui a continué à s'accorder sans gêne des plaisirs dans la patrie en guerre.

Otto Dix s'était engagé dans l'artillerie en 1914 où il tint un rôle de reporter de guerre ; il en a témoigné dans des gravures dont la violence le rapproche de Goya et dans des peintures influencées par le cubisme et le futurisme.

Mais à partir de 1922, loin de l'expressionnisme allemand de Die Brücke, il se tourne vers une figuration méticuleuse, vériste. C'est le mouvement de la « Nouvelle objectivité » où il côtoie Grosz et Beckmann, retour au réalisme, à une technique minutieuse inspirée du style des grands maîtres. Avec des déformations expressives dans un but caricatural, il dénonce la misère des bas-fonds, le chômage, la prostitution et il fustige la société bourgeoise contemporaine. Ses œuvres vont même parfois jusqu'à l'obscénité.

Son expérience de la guerre ne l'a pas quitté. C'est devenu son obsession au point qu'en 1932 s'inspirant du retable de Grünewald il peint un important triptyque *La guerre*, en quatre parties.

À gauche le départ des soldats, au centre la tranchée, à droite Otto Dix transportant un blessé, sous le panneau central le sommeil réparateur du combattant. Un chef-d'œuvre !

Accusé de produire un art dégénéré, il est poursuivi par les Nazis.

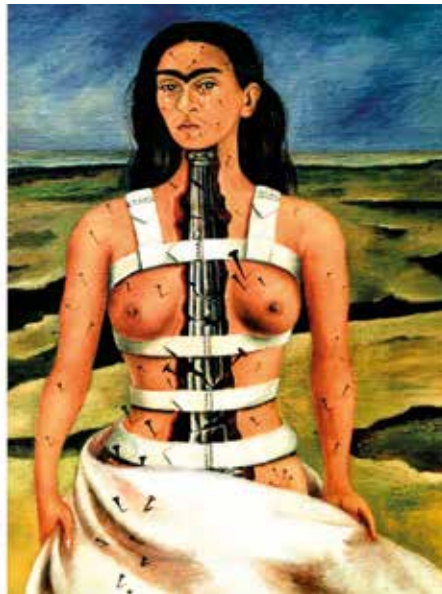
Yvette Petit, membre de la SAMP

CONFÉRENCE par Christine Frérot, le 12 novembre 2013

Frida kahlo 1907-1954



Née le 6 juillet 1907 (et non 1910 comme elle le prétendait pour faire coïncider sa naissance et le début de la révolution mexicaine), morte le 13 juillet 1954, Frida Kahlo, *La moustache magnifique*, était selon André Breton «un ruban autour d'une bombe». Féministe, révolutionnaire, elle fut longtemps cantonnée au rôle de femme de Diego Rivera, le grand muraliste mexicain. Son importance artistique n'a été reconnue qu'à l'extrême fin du XX^e siècle.



Sa peinture, ses dessins, sa correspondance sont marqués d'une ironie féroce envers elle comme envers les autres. Essentiellement autobiographique, faussement naïve et vraiment surréaliste, son œuvre frappe par l'omniprésence de ses infirmités. Atteinte de la poliomyélite à six ans, elle en garde un pied déformé qui la fait moquer de ses camarades de classe. A dix-huit ans un très grave accident de tramway lui brise la colonne vertébrale et la laisse irrémédiablement estropiée. C'est à ce moment qu'elle commence à s'exprimer par le dessin et la peinture. Elle adhère au Parti Communiste Mexicain en 1928, rencontre Diego Rivera et l'épouse l'année suivante.

Un autoportrait de 1944, *La colonne brisée*, peint alors que sa santé s'est gravement détériorée, la présente

demi nue, écartelée autour d'une colonne dorique brisée en de multiples endroits, le corps entièrement clouté. Le visage, aux yeux pleins de larmes, est celui de tous ses autoportraits : le front haut et dégagé, l'épaisse barre en V de ses sourcils noirs et la moustache surmontant une bouche qui jamais ne sourit.

Michel Bourlaud, membre de la SAMP

Gérard Garouste, peintre des énigmes

L'œuvre du peintre français contemporain Gérard Garouste (voir son œuvre sur internet) creuse une veine tragicomique par la mise en scène de personnages qui exhibent des distorsions acrobatiques. Ces créatures étranges apparaissent tantôt sous les traits de ses proches, tantôt comme des autoportraits. À la fois facile par son aspect ludique et difficile par les niveaux interprétatifs du message qui s'y cache, la peinture de Garouste associe avec virtuosité un classicisme de la facture et des références à l'histoire.

Car Garouste n'appartient à aucun mouvement artistique, et, à l'heure des installations, il se considère comme « seul face aux avant-gardes ». Il se situe en fait dans la tension entre deux dimensions, qu'il thématise lui-même par l'opposition qu'il fait entre « le Classique », la norme, et « l'Indien », l'insoumis, le créatif. Garouste a d'un côté un fort rapport à la connaissance et sa peinture en est parfois tellement chargée qu'elle s'alourdit de symboles et de niveaux interprétatifs. C'est ce qui la rend difficile à comprendre et qui fait pourtant sa richesse. D'un autre côté, elle est une provocation récurrente, une sorte de maniérisme qui en fait un exemple de la postmodernité.

D'abord, inspirée du théâtre, cette peinture met constamment en scène les textes fondateurs. Car le peintre est en quête d'une parole originelle dans laquelle se trouverait une vérité trop souvent déformée par les historiens. Ainsi met-il en scène les personnages de la mythologie grecque, Orion, Phlegias, Virgile, mais aussi Dante, Cervantès et Rabelais.

Vers la fin des années 80 et pendant presque dix ans, le peintre va creuser son sillon en prenant appui sur des grands textes classiques, où il trouve à chaque fois

à s'incarner comme personnage. Mais curieusement, en creusant sa propre âme, sa peinture devient de plus en plus abstraite, cherchant surtout à ne pas se réduire à une illustration. Son geste ouvre alors des espaces imaginaires, peuplés de personnages sans visage, plus proches des insectes que des humains. Ce style encore larvaire ne montre que les chrysalides des toiles à venir.

À partir des années 1995-96, en effet, Garouste revient à une peinture figurative qui invite le spectateur à l'interprétation. Le choix de la figuration est une manière d'entretenir une tension entre la séduction d'une belle couleur à l'huile et la mise en scène d'un sens à dévoiler. La présence d'un certain humour montre dans cette œuvre un jeu permanent de va-et-vient entre l'histoire personnelle du peintre et l'histoire de la peinture sous la forme de figures impossibles qui manifestent dans chaque composition un pied de nez permanent.

Dès lors cette peinture ne retrouve plus vraiment l'unité du classicisme. Et pour cause. Le peintre souffre de déséquilibres psychologiques et son travail cache sous son aspect ludique une grande souffrance. Mais plus Garouste est fragile, plus il relève de hauts défis : il surmontera ses faiblesses en se tournant vers l'origine du monde et de l'humanité au travers du plus grand des récits, la Bible et surtout l'Ancien Testament. En effet, pour s'émanciper d'une éducation catholique étouffante et d'un père antisémite, Garouste apprend l'hébreu et se lance dans l'étude des grands textes du judaïsme, de la Torah et de ses infinies interprétations. Il se fait un devoir de dénoncer le dévoiement du texte sur lequel repose la religion chrétienne (dans laquelle il a grandi) et par lequel, selon lui, arrive l'antisémitisme. Pour Garouste, une énorme partie de l'histoire de

la peinture occidentale prend racine dans cette tromperie !

Par conséquent, depuis des années son travail est une relecture de notre culture, un démontage des récits qui nous ont été transmis comme si les images ne pouvaient trouver leur fondement que sur les histoires, et comme si ce qu'il y a toujours à voir ne pouvait se passer de ce qu'il y a à dire. Par une contorsion mentale les épisodes religieux se mêlent au vécu personnel, et ce sont les images elles-mêmes qui par là se désarticulent, les corps qui se vrillent et se contorsionnent. Les postures toujours complexes sont la voie inconfortable que le peintre a choisie pour faire image et donner à voir.

La peinture de Garouste tente donc désespérément de remonter aux sources, à la source des récits, à celle d'une parole qui serait divine, d'une parole vraie. Pour ce faire, l'Indien a des qualités certaines face à l'homme rationnel. Il serait celui qui se fie à l'instinct et qui par ce talent détecte les sources et indique qu'il faut creuser là. Reste à savoir si seul celui qui fait œuvre peut se permettre de laisser émerger cette part créative et insoumise de nous-mêmes. Dans quelle mesure notre société peut-elle aussi tolérer que par delà les apparences le citoyen se mette en quête de vérité ?

« La source » est aussi le nom de l'association que Garouste fonde en 1991 avec sa femme, afin d'aider des jeunes de milieux défavorisés à se valoriser personnellement par l'expression artistique. Mais la source est la naissance d'un petit ruisseau, d'un torrent puis d'une rivière ou d'un fleuve qui mène à l'océan. C'est donc un point de départ tourné vers le monde, qui ouvre l'avenir. La source est « source d'inspiration » du peintre.

Corinne Chambard,
professeuse de philosophie, plasticienne

Auguste L'art du pouvoir et le pouvoir de l'art



À l'occasion de l'exposition du Grand palais : « Moi, Auguste, empereur », cette conférence présente des exemples marquants de l'utilisation de l'art officiel pour justifier et magnifier la prise de pouvoir par Auguste. C'est d'abord la statue dite de « Prima Porta » et surtout le décor de la cuirasse de cette statue avec la remise des enseignes prises par les Parthes en 53 av. J.-C. qui illustrent le thème de la victoire d'un empereur soutenu par Apollon. Le second document étudié est l'« Ara Pacis », situé sur le Champ-de-Mars à Rome. Cet autel dédié à la paix est aménagé dans un enclos de marbre évoquant un sanctuaire rural (retour aux valeurs fondamentales de la terre et de la vie agricole). Il comporte surtout sur le mur extérieur de l'enceinte la frise représentant une grande procession de la famille impériale et des grands collèges religieux, accueillant Auguste. Là encore, c'est le thème du retour à la paix mais affirmé cette fois dans un contexte dynastique. La qualité de la sculpture et du décor végétal en fait une œuvre fondamentale du règne d'Auguste.

Alain Tranoy, membre de la SAMP



Voyage **Lille** 16 au 18 mai 2014

Trois musées étaient au programme : Le Palais des Beaux-Arts de Lille, Le Louvre Lens, inauguré en 2012. Le Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq où Modigliani, Braque, Derain, Picasso, Miro sont présents, mais aussi les œuvres de Séraphine Louis ou de malades en hôpital psychiatrique.

Lille est doté d'un riche patrimoine architectural, mélangeant la brique et la pierre : l'Hôtel de Ville et son beffroi, les restes de la citadelle, la Vieille Bourse et ses bouquinistes, les façades à pignons triangulaires, la cathédrale Notre-Dame de la Treille avec son marbre et sa crypte bétonnée, centre d'art sacré. Heureux hasard, « La Nuit des Musées » le samedi soir ouvre les portes de l'Hospice Comtesse, ancien hôpital fondé par Jeanne de Flandre au XIII^e s. Réfectoire, dortoir, salle des malades, parloir, chapelle reconstituent un riche intérieur flamand du XVII^e s.

Le Centre Historique Minier de Lewarde recrée une activité totalement disparue. Un tour dans la région permet de voir l'alignement des coronas ainsi que la rénovation réussie des espaces industriels. La gastronomie : sauce au maroilles, waterzoï de poulet, carbonades à la bière, tarte au sucre... autant de découvertes gustatives qui complètent agréablement cette incursion dans le Nord.

Jacqueline Rabussier, membre de la SAMP

Voyage **La Rochelle** 15 mars 2014

Le matin : découverte de la ville, citadelle protestante, assiégée et vaincue en 1728 par Richelieu malgré l'héroïque résistance de son maire Jean Guittou. Rues bordées d'arcades, maisons anciennes à pans de bois recouverts d'ardoise, richesse des hôtels particuliers comme l'Hôtel de la Bourse ; quartiers calmes et résidentiels comme la rue de l'Escale pavée de moellons provenant sans doute du Saint Laurent, avec des arcades derrière lesquelles se dissimulent de belles demeures du XVIII^e s. L'Hôtel de Ville élevée (fin XV^e - début XVI^e s), ne peut pas être visité (incendie récent).

Repas au Café de la Paix, au décor somptueux dans le style des grands cafés parisiens de la fin du XIX^e s.

L'après-midi : le musée du Nouveau Monde, l'Hôtel Fleuriau, du nom d'un armateur rochelais du XVIII^e s enrichi par le trafic triangulaire et les plantations de canne à sucre aux Antilles et le Muséum rénové, installé dans un bel édifice du XVIII^e s, avec le cabinet de curiosités de Lafaille, orné d'une magnifique boiserie, d'armoires garnies de collection d'oiseaux, de vitrines présentant des coquillages, des mollusques. Le palier de l'escalier est occupé par la première girafe introduite en France, cadeau du pacha Mehemet Ali au roi de France Charles X.

Françoise Gilbert, membre de la SAMP

Agenda **SAMP** 2014-2015

Voyages de rentrée le 4 octobre 2014 : Le château des Ormes et Châtellerauld. La ville dévoile un patrimoine historique riche et varié : Ancien théâtre, Musée Auto, Moto, Vélo, maison Descartes,...

Visites d'expositions à Paris 5 et 6 novembre 2014

1. Exposition « Niki de Saint Phalle » au Grand Palais

Superbe et tant attendue rétrospective de l'œuvre de Niki de Saint Phalle (1930-2002) qui sera l'occasion de revenir sur le parcours de l'une des artistes les moins conventionnelles de son temps. Niki de St Phalle ne suivit aucun enseignement artistique. Elle fut d'abord chanteuse, puis mannequin

2. « Les Mayas », au musée du Quai Branly

À travers plus de 150 pièces exceptionnelles appartenant au Patrimoine national du Guatemala, l'exposition retrace le développement de la civilisation maya, son apogée et son déclin après l'arrivée des conquistadors espagnols en 1524 après J.C.

3 et 4 décembre 2014

1. Exposition « Émile Bernard, la peinture en colère » au musée d'Orsay

Peintre, graveur, mais aussi critique d'art, écrivain et poète, Émile Bernard est une personnalité majeure dans l'élaboration de l'art moderne. À la fin des années 1880, il inaugure le style cloisonniste, dont on sait l'importance qu'il revêtit chez Gauguin et Van Gogh, mais aussi chez les Nabis.

2. Exposition « Sonia Delaunay » au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris organise la première grande rétrospective française consacrée à Sonia Delaunay. Rassemblant près de 400 œuvres – peintures, décorations murales, gouaches, estampes, textiles, vêtements, etc... – l'exposition parisienne proposera une immersion dans la modernité de l'artiste. Soulignant l'importance de ses origines russes, l'exposition mettra en lumière l'implication de Sonia Delaunay dans les arts

appliqués et son rôle majeur dans les débuts de l'abstraction, ainsi que sa place spécifique au sein des avant-gardes européennes.

14 et 15 janvier 2015

1 Collections permanentes du Musée Guimet,

musée national des arts asiatiques : visite commentée Art Kmer

Un rare ensemble de sculptures du Champa présente les principales phases d'évolution de l'art de cet ancien royaume indianisé - jadis situé dans le centre et le nord du Vietnam actuel. Parmi ces œuvres, il convient de citer le grand Shiva des Tours d'argent (MG 18130, XI^e-XII^e siècle).

2 Centre Pompidou : exposition « Jeff Koons », l'Événement artistique !

Le Centre Pompidou présente la première rétrospective majeure consacrée, en Europe, à l'œuvre de Jeff Koons prenant pour la première fois la mesure complète de l'œuvre de l'artiste américain, de 1979 à nos jours. Sculptures et peintures, venues du monde entier, composent cette rétrospective dont le parcours chronologique met en évidence les différents cycles du travail de l'artiste, depuis les premières œuvres conçues dans une veine héritée du Pop art, aux œuvres actuelles dialoguant avec l'histoire de l'art.

Cours de l'École du Louvre 2014-2015 (sur le site de la SAMP) :

1^{re} session : Angkor et l'Art Kmer (IX^e-XIII^e s.) : une cité royale en Asie du sud-est - lundis 13 et 20 octobre ; 17 et 24 nov, 1^{er} déc.

2^e session : La vie artistique à Montparnasse dans les années 20, autour de quelques Montparnos - lundis 9, 16, 23, et 30 mars 2015

NB : inscription auprès de l'École du Louvre et non auprès de la SAMP

Conférences Gratuites ouvertes à tous publics

Les thématiques proposées pour l'instant : Niki de St Phalle par M^{me} Chambard, Les Mayas.



1 000 projets

soutenus par la Fondation du Crédit Agricole – Pays de France, pour défendre le patrimoine et contribuer à la vitalité de nos régions.

Agiresemble autrement
pour le développement de votre territoire.



www.ca-fondationpaysdefrance.org

SAMP adhésion annuelle

Individuels 30€ / Couples 48€ / Étudiants 5€

Responsable de la publication : Alain Tranoy

Ont participé à la rédaction de ce numéro :

Marie-Thérèse Arnault, Michel Bourlaud,
Bernard Chabrat, Corinne Chambard,
Françoise Gilbert, Ghislaine Nicolas, Yvette Petit,
Jacqueline Rabussier, Bernard Renault,
Jane et Alain Tranoy

Mise en pages : Jumpertz Conseil

PAO : Franck Rossignol

Tirage numérique : Imprimerie Nouvelle