

LOUVRE

Visions capitales

Julia Kristeva



Expositions

Les Sables-d'Olonne, 1980, n° 1; Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987, n° 37; Saint-Etienne, 1990, n° 3; Marseille, 1995, n° 47.

Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, cabinet des Arts graphiques.

Visage perdu au centre de la feuille, cet autoportrait d'Artaud cesse « d'être un objet à reproduire pour devenir [...] le théâtre même d'une guerre d'où il sortira dévasté, haletant » (Thévenin, 1986, p. 35). Daté du 11 mai 1946, juste avant la sortie définitive de l'asile de Rodez, ce dessin transcrit selon Deleuze (1979, p. 286-287) toute la schizophrénie d'Artaud : le visage est percé, rongé, sans réelles limites. D'une violence niant tout esthétisme, puisque « c'est par la seule douleur pure que les choses sont toujours venues » (Artaud, *Cahiers de Rodez* [avril-mai 1946], 1985, XXI, p. 237), il semble tenter d'aller derrière la façade de l'être humain pour révéler une vérité mystique. La genèse de cet autoportrait fut décrite par un interne à l'hôpital psychiatrique de Rodez, collaborateur du docteur Ferdière et ami d'Artaud, Jean Dequeker : « De la rage créatrice avec laquelle il a fait sauter tous les verrous de la réalité et tous les loquets du surréal, je l'ai vu crever aveuglément les yeux de son image » (1959, p. 24). Mais est-ce Artaud vu par lui-même, les autres vus par Artaud, ou bien Artaud vu par les autres ? Paule Thévenin (*op. cit.*, p. 34) suppose que l'artiste a voulu laisser paraître le visage d'une de ses grand-mères dans le sien. Une même ambiguïté subsiste à propos des autres personnages qui forment une auréole mystique autour du visage d'Artaud. La légende qui accompagnait le dessin lors de sa première publication en 1959 dans *La Tour de Feu (Autoportraits d'Antonin Artaud)* laisse penser que l'écrivain aurait fait un second autoportrait, ce dont doute P. Thévenin (*ibid.*, p. 51). Selon elle, la surveillante principale de l'hôpital, M^{me} Régis, croit se reconnaître dans le deuxième croquis à partir de la gauche. Florence de Mèredieu voit plutôt dans l'autoportrait d'Artaud l'effigie de Ferdière, directeur de l'asile de Rodez, entouré de son équipe médicale, dans laquelle serait représentée, à gauche, la responsable de la pharmacie de Rodez, M^{me} Rouquette (1984, p. 69). P. Thévenin rejette totalement cette idée (*op. cit.*, p. 51-52). La feuille, énigmatique, fait en tout cas se croiser « l'extrême subjectivité et l'ironique objectivité qui caractérisent certains états de folie » (Foucault, 1961, p. 536).

Les dessins d'Artaud, qui passa onze ans de sa vie en hôpital psychiatrique, sont autant de témoignages du chaos de son être. Il met alors en scène cette expérience intérieure, constituant par là une glossolalie graphique, « une autre langue du corps » (Camus, 1996). Les portraits, commencés dès son transfert à Ivry en 1946, portent en eux « une espèce de mort perpétuelle » (Artaud, in cat. exp. Paris, 1947). Visions prémonitoires, ils sont un « compendium des innombrables signes qui l'ont griffé au cours d'une vie passée et présente, mais aussi à venir » (Thévenin, *op. cit.*, p. 37). Catharsis dont la violence purge le spectateur de ses troubles intérieurs, l'œuvre d'Artaud devient sa propre

thérapie; il tente ainsi d'exorciser ses obsessions religieuses, sexuelles, morbides, relatives à la guerre, et les électrochocs prescrits par le docteur Ferdière. Ce traitement, violemment contesté, non sans raison, par les proches du poète, fut complété par de nombreuses drogues qui devaient soigner la maladie d'Artaud, mal aisément diagnostiquée. La destinée du poète, analogue à celle de Van Gogh, le « suicidé de la société », auquel il s'identifiait, « était de marcher sur le bord de l'abîme » (Rowell, 1996, p. 15) : entre la dépression et l'hallucination.

Chloé Théault

Francis BACON
(Dublin, 1909 – Madrid, 1992)

49

Portrait de Jacques Dupin

1990

Huile sur toile. H. 0,355; L. 0,305. Signé, daté et titré au revers : *Portrait of Jacques Dupin / Bacon 1990*.

Historique

Commande de l'Etat; Fonds national d'art contemporain; inventaire F.N.A.C. 2990 : dépôt au musée de Picardie en 1992, Amiens. Inventaire M.P. 92.5.1.D.

Bibliographie

Nuridsany, 1991, note 78, repr.; Borel et Kundera, 1996, p. 153; musée de Picardie, 1992, p. 73.

Exposition

Nice, 1992, p. 66-67.

Amiens, Fonds national d'art contemporain, en dépôt au musée de Picardie.

« Qu'est-ce, en effet, qu'une œuvre peinte qui ne possède pas la capacité d'obséder ? » demande Michel Leiris (1987, p. 6). Ainsi Bacon tente-t-il de dévoiler l'identité profonde du modèle, à coups de distorsions puissantes, qui donnent au faciès un lyrisme patibulaire : « ce que je veux faire, c'est restituer le modèle dans le système nerveux, c'est le rendre aussi fort qu'on le trouve dans la vie » (Bacon, 1976, I, p. 34). L'Etat français, qui, depuis 1984, commande aux artistes des effigies de personnalités vivantes afin de leur rendre hommage, avait demandé à Bacon de faire un portrait. Le peintre, dont l'œuvre, dès les années 1950, tourne autour du thème de la figure, « notre plus grande obsession [étant] nous-mêmes » (*ibid.*), accepta sous condition de peindre un ami de longue date. Il choisit l'écrivain et poète français Jacques Dupin (né en 1927), auteur de textes sur Braque, Miró ou Tâpies. Appartenant à la génération de jeunes poètes des années cinquante, avec Yves Bonnefoy et André Du Bouchet, Dupin fut très lié à René Char et Francis Ponge. C'est à l'occasion de l'exposition londonienne consacrée à Giacometti en 1959 qu'il rencontre Bacon, dont il organisera trois expositions. Bacon place son modèle sous une lumière crue, « dans la crudité de midi – sommet du jour et *heure de vérité* » (Leiris, 1987, p. 7). Le visage de Jacques Dupin se détache, lumineux, sur le fond uni et sombre, traité en aplat. « Chez Francis Bacon la toile a donc ses parties bouillantes, où

règne une effervescence, en opposition avec ses parties neutres, où il ne se passe rien » (*ibid.*, p. 10). L'expressivité du tableau n'en est que plus grande : « [...] pareilles œuvres aident puissamment à sentir ce que pour un homme sans illusions est le fait d'exister » (*ibid.*, p. 18). La tête de Dupin est celle du « dépossédé de tout paradis durable » (*ibid.*, p. 19); son regard est celui d'un homme inquiet, mélancolique ou décontenancé par ce qui se joue devant lui. Pour broser ce portrait, Bacon utilisa des photomaton, car « la nature qui parle à l'appareil photo est une nature différente de celle qui parle à l'œil » (Benjamin, 1931).

L'œuvre s'inscrit dans la dernière période de Bacon, peintre autodidacte qui n'avouait pour influences que celles de Picasso et du surréalisme : période ambiguë où s'assagit, voire s'appauvrit, la tension expressive qui caractérise l'artiste au travers de ses déformations, lesquelles ne sont qu'un moyen de transcender l'apparence. Mais le masque de Dupin, nez camus, joues écrasées, oreille saillante, a la gravité funèbre d'une effigie rituelle qui s'affranchit du corps. Si la référence aux œuvres du passé est constante dans l'œuvre de Bacon, sa peinture, dépouillée de tout côté sacré, rapproche le spectateur du tableau. Aussi, bien que la mise sous vitre, destinée à lisser la facture picturale, soit une mise à distance, Leiris considère que le tableau est « une espèce de boîte dans laquelle, idéalement, sera inclus le spectateur [...] promu au rang de voyeur » (*op. cit.*, p. 8).

Chloé Théault

Hans BALDUNG, dit Baldung Grien
(Gmünd, Souabe, 1484 ou 1485 – Strasbourg, 1545)

1

Etudes de têtes

Plume et encre brune. H. 0,290; L. 0,180. En bas à droite, annotation apocryphe (calligraphie du XVI^e siècle) difficilement déchiffable : *Baldung/inv.fe (?)*. Filet d'encadrement à la plume et encre noire. Collé en plein.

Historique

E. Jabach (L. 2961); entré dans le Cabinet du Roi en 1671; marques du Louvre (L. 1899 et 2207); Inventaire 18611.

Bibliographie

Parker, 1924, p. 20, 21; Baldass, 1928, p. 402, repr. p. 404; Demonts, 1937-1938, I, n° 38, pl. 11; Koch, 1941, I, n° 18, p. 76; Knappe, 1961, p. 74; Oettinger et Knappe, 1963, n° 35, repr. p. 85; Bacou et Calvet, 1968, n° 21; Bernhard, 1978, n° 118; Osten, 1983, p. 46, 47, 53 et 114.

Expositions

Karlsruhe, 1959, n° 111; Washington, 1981, n° 16, repr.; Paris, 1991-1992, n° 128, repr.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Cette feuille, qui est l'une des plus grandes que l'artiste ait dessinées, regroupe dix-sept têtes, vues de face, de trois quarts, de profil ou en raccourci, ainsi que des études de bras, de mains et de manches. Bien que les figures ne se trouvent pas dans un contexte narratif défini, un système

d'éclairage uniforme, une proportion quasi identique, des hachures parallèles et la disposition circulaire des éléments les insèrent dans un cadre d'une unité certaine. Baldung a dessiné des physionomies très différentes : enfants, adultes, figures laïques ou profanes (la Vierge, saint Pierre, l'ange...), laides ou belles, parfois idéales, et dont le graphisme varie à chaque fois. L'artiste montre une particulière dilection pour le traitement des chevelures et des barbes, qui intensifie l'expression psychologique tout en évoquant le mouvement. Il s'attache ainsi aux physionomies dont la déformation est poussée jusqu'à la caricature; effet accentué par le caractère insolite de la mise en page. C'est une des raisons pour lesquelles A. Shestack (in cat. exp. Washington, 1981, p. 3) voit dans l'art de Baldung un exemple remarquable du courant expressionniste qui domine l'art allemand au début du XVI^e siècle. K.A. Knappe rapproche le dessin du cycle de vitraux que Baldung fit pour l'église de Großgründlach (daté de 1505-1506) et d'un autre dessin du Louvre, *Feuille d'études à cinq têtes* (Koch, 1941, I, n° 17), où Koch avait déjà noté (*ibid.*, p. 76) qu'une tête d'homme à droite, la bouche ouverte, offre des analogies avec notre feuille. Il existe aussi un parenté stylistique avec *La Vierge assise donnant le sein* de la même collection (*ibid.*, n° 19). Sur le visage de la Vierge se retrouve le sourire gracieux de la femme représentée de trois quarts dans l'angle supérieur droit du dessin, sous le bras monumental. Ces têtes sont donc des leitmotifs dans l'œuvre de Baldung, qui utilisait sans doute ces collections de physionomies comme un répertoire permanent d'études. Par le style, on tendrait à dater l'œuvre de 1507, époque où l'artiste travaillait encore dans l'atelier d'Albrecht Dürer à Nuremberg. La petite feuille de vigne, au bas de la composition, nous donne un autre indice chronologique : le peintre l'ayant utilisée pour la première fois en 1505, elle n'apparaît que sur les dessins qui datent des années 1505-1507. Il semble que Baldung s'en soit servi comme d'un emblème (cat. exp. Washington, 1981, p. 110).

Claudia Simone Hoff

Baccio della Porta,
dit Fra BARTOLOMEO
(Florence?, 1472 – Florence, 1517)

10
Chemin de croix

Plume et encre brune, traits de sanguine, sur papier blanc. H. 0,140; L. 0,196.

Historique

Ch. Rogers (L. 625); A.-Ch. His de La Salle (L. 1333); don en 1878; marque du Louvre (L. 1886). Inventaire RF 471.

Bibliographie

Tauzia, 1881, p. 21 n° 15; Berenson, 1903, II, n° 488; Gabelentz, 1922, II, n° 379; Berenson, 1938, n° 488; Berenson, 1961, n° 488; Fahy, 1969, p. 145-146, fig. 12; Fahy, 1974, p. 58; Fischer, 1986, p. 38, 51; Fischer, 1990, p. 100, 105, note 125.

Expositions

Paris, 1955, n° 6; Paris, 1994-1995, n° 2.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques.

Selon Vasari, Fra Bartolomeo, moine au monastère de San Marco, « montra dès l'enfance du goût et des dons pour le dessin » (éd. 1989, V, p. 120); de l'artiste, on croit connaître plus d'un millier de feuilles (Fischer, 1986, p. 11). Both de Tauzia nota jadis que ce dessin était inspiré d'une gravure de Martin Schongauer, *Le Portement de Croix* (Lehrs, 1925, n° 26). Les gravures des écoles du Nord, qui se répandirent en Italie dès les années 1490, exercèrent en effet une influence considérable sur les artistes toscans durant le XVI^e siècle (Fischer, 1986, p. 24). Fra Bartolomeo s'est borné à citer les personnages principaux tandis que la gravure de Schongauer fait apparaître davantage de figures à l'arrière-plan; le dessin a de ce fait un impact plus direct. Le Christ, même s'il n'est pas au milieu de la composition, reste l'élément central de l'œuvre, en raison de sa frontalité, que le suaire redouble. Tous les autres personnages sont présentés de profil. Marie, debout, et Véronique, assise, semblent avoir une attitude sereine, tandis que le Christ et son bourreau esquissent un mouvement vers la droite. Selon la coutume de l'époque, le dessin est exécuté à la plume et à l'encre, technique évoquant assez bien le mouvement et le rythme (Fischer, 1986, p. 11-12). Les draperies, dont varient les nuances de noir et de blanc, sont très travaillées (hachures, traits fins). On retrouve dans ce dessin la délicatesse que B. Berenson avait déjà remarquée dans l'art de Fra Bartolomeo (1938, I, p. 158). La feuille paraît dater d'avant 1500 (Gabelentz, 1922, n° 379; Bacou, in cat. exp. Paris, 1955, p. 2; tous deux ne donnant aucun argument chronologique). E. Fahy (1969, p. 146) le situe vers 1490, vu la popularité de l'art graphique des pays du Nord jusqu'à Florence à cette époque. On peut comparer la feuille avec un dessin du même artiste, *Deux études pour un Christ et une étude d'une Madeleine pour un « Noli me tangere »* (Offices, Florence), que C. Fischer (1986, n° 22), soulignant la finesse, la précision et la technique de l'œuvre (crayon noir, plume, rehauts de blanc), date aussi d'avant 1500. L'élégance des figures, les contrastes de lumière et la noblesse des drapés sont en rapport étroit avec le dessin du Louvre.

Claudia Simone Hoff

Entourage d'Alonso BERRUGUETE (?)
I^{er} moitié du XVI^e siècle

8

Corps sans tête

(Etude pour une Crucifixion)

Plume et encre brune. H. 0,260; L. 0,190. Doublé.

Historique

P.-J. Mariette (L. 1852); J.-E. Gatteaux (L. 852); legs en 1881; marque du Louvre (L. 1886). Inventaire RF 1077.

Bibliographie

Joannides, à paraître.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques.

Classée parmi les anonymes florentins du XVI^e siècle, cette feuille semble plutôt devoir être attribuée à l'entourage de Berruguete (Paredes de Nava, vers 1489 - Tolède, 1561), qui vécut en Italie de 1507 à 1518. Actif à Rome dans l'atelier de Michel-Ange (vers 1508), Berruguete montre des « affinités spirituelles et plastiques » avec son maître, tout en gardant une inventivité propre et originale (Boubli, 1994, p. 22). Il apprendra de Michel-Ange la technique de la plume, chère aux sculpteurs, qui produit des traits fins, parallèles et croisés. Mais si, dans l'étude du Louvre, on ne retrouve pas la même liberté de composition et la même fluidité de la ligne, on notera pourtant la technique et la dramaturgie propres à cet artiste. L'auteur scrute avec réalisme un torse viril : les jambes et les bras sont à peine ébauchés par des traits cursifs, mais la tête est absente. L'artiste, attentif au détail, rend bien les effets de la lumière rasante, mais s'arrête à l'attache du col, où il crée une sorte de « trou blanc », pour suggérer avec violence le néant de la tête. Le contraste entre le buste, qu'assombrit la plume, et la tête, abstraction totale et cercle vide, qui est le nœud de la composition, rend plus dramatique encore la figure étudiée. Pourtant ce *Corps sans tête* garde une certaine plasticité, qui renvoie aux études à la plume d'après Michel-Ange, si largement diffusées dans les milieux artistiques de Bologne, Florence, et Rome (Joannides, in cat. exp. Washington, 1997). L'imprécision relative de l'anatomie suggère une datation vers le milieu du XVI^e siècle, alors que Berruguete travaillait encore, et que la pratique des ateliers s'éloigne, surtout à Florence, des études d'après nature.

Ornella Matarrese

Etienne BOBILLET
(connu en 1453)

Paul MOSSELMAN
(connu à partir de 1441 – † 1467)

65

Pleurants

Albâtre veiné. H. 0,395; L. 0,14; P. 0,115.

Historique

Élément du cortège des funérailles du tombeau de Jean de France, duc de Berry († 1416); commerce d'art, Paris (ex-collection Germain Seligmann); acquis par arrêt à l'exportation, 1972 (arrêté du 26 janvier 1972). Inventaire RF 3004.

Bibliographie

Baron, 1996, p. 206, repr.

Exposition

Dijon, 1971, n° 91, pl. 37.

Paris, musée du Louvre,
département des Sculptures.

Autrefois situé dans la Sainte chapelle du palais ducal de Bourges, le tombeau de Jean de France, duc de Berry († 1416), endommagé par un transfert à la cathédrale de Bourges (1756), puis par le vandalisme de la Révolution, se résume aujourd'hui à quelques fragments du soubassement, une dalle en marbre noir surmontée d'un gisant à l'effigie du prince (toujours dans la crypte de la cathédrale) et vingt-cinq pleurants, rescapés d'une série de quarante qui ornait le

mémorée par Girodet-Trioson dans une toile géante, qui participait du vaste programme de propagande impériale que dirigeait Vivant Denon. Dès le Salon de 1808, Pierre Narcisse Guérin avait exposé l'épilogue de la crise, qui exalte la clémence d'Auguste : *Le pardon du Général Bonaparte aux révoltés du Caire* (Versailles). A Girodet revient la tâche de rendre le dénouement crucial de l'assaut précédent : les soldats français poursuivant les Egyptiens révoltés, qui furent défaits à la mosquée Al-Azhar, quartier général de l'insurrection (*La révolte du Caire*, Salon de 1810, Versailles). N'ayant jamais visité l'Égypte, le peintre s'inspira de recueils savants comme les *Voyages en Égypte et en Syrie* (1787) de Volney ou la *Description de l'Égypte* publiée par Denon en 1809. Dans son interprétation libre de la scène de représailles et de son décor – la répression fut menée par l'artillerie et non par les hussards – Girodet s'attacha aux costumes et aux types humains. Fasciné par les « hordes barbares des fils de Mahomet » selon la formule d'un de ses poèmes intitulé « Le peintre » (publié par Coupin dans les *Œuvres posthumes*, 1829), il travaillait d'après des modèles mamelouks qu'il hébergeait dans son atelier et dont la beauté « l'électrisait » (Coupin, « Notice historique » in *Girodet, op. cit.*). Le pastel d'Avallon – étude préparatoire du groupe central de l'esclave noir et du hussard décapité – paraît construit sur le motif de la spirale : turban serré sur la tête du mamlouk, bras, jambes et draperies inextricablement emmêlés, cheveux tressés du personnage acéphale. Stendhal a dit de cette étreinte morbide : « Figure toi un nid de vipères qu'on découvre en changeant de place un ancien vase, on a peine à suivre le même, si on le regarde longtemps, il fait aller les yeux » (*Journal*, 10 novembre 1810). Mais si la tête de la victime au masque douloureux, brandie par le mamlouk, évoque le sacrifice chrétien, la reprise isolée à la chevelure flottante qu'en fit l'artiste n'est pas sans évoquer une tête de Méduse. Par un comble de raffinement, le peintre a su éviter, dans cette sauvagerie, les pièges du réalisme et de l'hémoglobine : comblant la plaie béante du cadavre au sol, un casque a pris la place du chef décollé.

Emmanuelle Gueneau

Jean-Baptiste GREUZE (?)

(Tournus, 1725 – Paris, 1805)

2

Études de têtes d'après l'antique

Sanguine sur papier ivoire. H. 0,415; L. 0,534. Annoté sur le montage, en bas à droite, à la plume et encre brune : *Bouchardon*.

Historique

H. Fréau-Bucaille; acquis en 1980; marque du Louvre (L. 1886). Inventaire RF 38618.

Expositions

Paris, 1984, n° 105; Lyon, 1984-1985, n° 77; Rome, 1988, n° 20; Paris, 1989, n° 15.

Paris, musée du Louvre,

département des Arts graphiques.

Seize têtes saturant l'espace de cette feuille d'études. Une succession en cascade de quatre

figures présentées chacune sous différents angles met en valeur le volume des formes. Cette mise en page audacieuse ne construit aucun récit mais suggère l'idée d'une série d'études destinées à enrichir un répertoire de formes, où l'artiste puiserait les motifs d'œuvres à venir. Ces figures sont empruntées à quatre reliefs de la colonne Trajane, qui fut redécouverte en Italie au XVI^e siècle; les moulages qu'en fit Girardon pour les collections royales vers 1668 furent exposés au Louvre dès 1700 et, malgré la restitution édulcorée des reliefs romains, ils servirent efficacement le goût de l'antique. Dans l'angle supérieur droit, l'étude se limite à deux profils gauches d'un guerrier dace; un troisième est porteur du bélier qui menace la porte du camp romain (Froehner, I, pl. 56; Reinach, 1886, pl. 27) et son profil se détache sur la surface lisse d'un bouclier. La figure de *Jupiter tonitrualis* est six fois représentée dans un mouvement rotatif. Inspirée d'une scène de combat sous l'orage, que symbolise le dieu au buste nu enveloppé dans son manteau en forme de nimbe (Froehner, I, pl. 49; Reinach, *op. cit.*, pl. 22), la figure de face s'impose avec autorité au centre de la feuille; le trait appuyé, l'effet de clair-obscur rendent à la fois la vigueur du relief et la puissance de l'expression. Au premier rang de la procession qui clôt une cérémonie purificatoire (*lustratio*; Froehner, III, pl. 134; Reinach, *op. cit.*, pl. 86), le corpulent flûtiste de profil, qui précède les joueurs de trompette, la tête couronnée de feuillage, contribue à l'étude d'un visage déformé par l'effort, les sourcils froncés et les muscles saillants. Le bas de la page est occupé par les têtes voilées d'une même figure féminine inspirée des femmes daces à la taille majestueuse présentes au premier plan d'une scène de sacrifice (Froehner, II, pl. 121; Reinach, *op. cit.*, pl. 72). Dans la juxtaposition des figures, le modelé lisse du visage contraste avec le visage torturé du musicien. Le travail du trait porte sur le mouvement du buste et du voile drapé qui habille la tête et les épaules. Cette feuille de la seconde moitié du XVIII^e siècle est une œuvre ambiguë : le choix du modèle – les reliefs d'un monument romain de l'Antiquité tardive (II^e siècle apr. J.-C.) – préfigurerait une démarche académique de l'artiste à la recherche d'une nature idéale. La doctrine de Winckelmann semble déjà connue et utilisée (voir l'adaptation française des *Pensées sur l'imitation* par Fréron dès 1756), bien que la compréhension en France des catégories de la beauté grecque ne soit réelle qu'à la fin des années 1760, avec les traductions de Winckelmann. Mais cette sanguine au trait ferme traduit une interprétation expressive des modèles antiques, forte de mouvements et d'effets. Une telle richesse graphique pose un problème pour l'attribution de l'œuvre. Les études de Greuze d'après les mêmes moulages, entre 1765 et 1767, ne présentent pas cette rigueur du trait qui corrompt la planéité du support. Le nom de Bouchardon avait déjà été avancé. Si les feuilles d'études du sculpteur sur le même modèle, où s'illustre son talent graphique, sont antérieures (Rome, 1723-1732), il est possible d'y voir une recherche préparatoire pour une œuvre en trois dimensions.

Carole Tardivon

Cercle de Mathis Nithart ou Gothart, dit GRÜNEWALD (?)

(Würzburg, vers 1470/1480 – Halle, 1528)

35

Tête grimaçante

Pierre noire, sanguine. H. 0,220; L. 0,162. En haut à gauche à la plume, encre noire, la date : (1) 513. Collé en plein.

Historique

Ch.-P. de Saint-Morys; saisie des Emigrés en 1793; remise au Museum en 1796-1797, marque du Louvre (L. 1886). Inventaire 18852.

Bibliographie

Schmid, 1911, II, p. 269-270, pl. 1; Hagen, 1920, p. 194 et 196, pl. 106; Spitzmüller, 1932, p. 133 et 135, repr. p. 134; Demonts, 1937-1938, I, n° 205, pl. 68; Arquie-Bruley, Labbé et Bicart-Séc, 1987, II, p. 344.

Exposition

Paris, 1991-1992, n° 125.

Paris, musée du Louvre,

département des Arts graphiques.

Sauf une date (1513), on ne sait rien de ce profil grimaçant, qui est presque d'un monstre. En 1911, H.A. Schmid (p. 270), qui attribuait ce dessin à Grünewald, en faisait une étude pour le bourreau du Christ dans une scène d'*Ecce Homo*, d'où son regard penché. La violence de l'expression rend cette thèse plausible, même si Schmid admet que l'œuvre est d'une facture inférieure à celle des autres dessins. En 1920, Hagen compare la feuille, qu'il attribue lui aussi à Grünewald, à une tête criante du même artiste (Berlin, Kupferstichkabinett) sur la foi d'analogies patentes entre les détails du visage (p. 194-196). Le dessin fut attribué tour à tour à Léonard de Vinci (Saint-Morys), Wolf Huber (Spitzmüller) et même Albrecht Dürer (voir l'annotation portée au verso par J. Rosenberg : *retravaillé par Dürer*). L'historiographie récente l'attribue désormais à un maître anonyme illustrant « une tendance violente de l'art allemand du XVI^e siècle » (Paris, 1991-1992, p. 134). La plupart des catalogues de Grünewald omettent de citer la feuille, non sans ajouter au mystère qui caractérise l'œuvre du peintre allemand, dont on ne possède plus qu'une trentaine de dessins jugés authentiques (Rieckenberg, 1976).

Claudia Simone Hoff

Martin van HEEMSKERCK

(Heemskerck, 1498 – Haarlem, 1574)

21

David et Goliath

Plume et encre brune. H. 0,200; L. 0,250.

Signé et daté, à la plume, en bas à droite : *M. Heemskerck inventor, 1555*. Collé en plein.

Historique

Cabinet du Roi; marque du Louvre (L. 1955). Inventaire 22631.

Bibliographie

Preibisz, 1911, n° 172, p. 98.

Exposition

Paris, 1965, n° 75.

Paris, musée du Louvre,

département des Arts graphiques.

n'est pas visible sur la photographie. Pour cela l'insatisfaction et le désir de quelque chose de plus fort me poussèrent à expérimenter ce nouveau médium qu'est la peinture recouverte.» Rainer décrit ici une nouvelle technique qui caractérise alors toute une période de son œuvre, vu l'ampleur de sa production. Le présent ouvrage est daté des années 1973-1974, où Rainer utilise, on l'a dit, pour la deuxième fois la technique des peintures couvrantes, procédé déjà expérimenté dans les années 1953-1959. Les peintures couvrantes sont des photographies où se répartit la peinture sur un mode inégal, la couleur donnant tout son sens au cliché photographique. Le visage serein et les yeux clos, qui dénotent une impression de souffrance, sont saisissants. Le sang, qui dégoutte sur le front, fait ressembler ce visage à celui du Christ. Le titre, *Krone*, semble d'ailleurs presque signifier la couronne christique. Mais l'intention d'Arnulf Rainer n'est pas religieuse; bien au contraire, il se dresse en révolutionnaire et présente une autre facette, un autre visage du Christ. La technique lui révèle la source originelle de la tragédie. L'expression des œuvres et leur contenu sémantique augmentent en intensité. Rainer travaille dans la tradition de l'expressionnisme viennois déjà illustré par Oskar Kokoschka et Egon Schiele. Le thème de l'œuvre relève d'une série de travaux religieux. Dès 1956-1957, il créa quinze croix différentes en contreplaqué recouvert de peinture, qui révélèrent son influence mystique et religieuse. C'est au cours des années soixante-dix que ce motif réapparaît. Rainer applique de la peinture sur les photographies afin de créer une ressemblance illusoire avec les images de l'iconographie chrétienne, comme la Face du Christ.

Maïke Sternberg

46

Tête de vieillard – Tête de momie

Huile, craie à la cire sur photographie. H. 0,59; L. 0,452. Monogrammé en bas à droite : A.R., titré en bas à gauche : *alter Kopf*.

Historique

Achat du musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1984. Inventaire AM 1984-397 D.

Bibliographie

Rainer, 1978.

Expositions

Vienne, 1981, n° 23; Paris, 1984, p. 23; Paris, 1987, n° 8.

Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou.

« Abnégation et religion » : c'est ainsi qu'Arnulf Rainer définit sa propre peinture. Obsédé par les thèmes de la souffrance et de la mort, que l'on trouve déjà chez un Egon Schiele, l'œuvre de Rainer nie tout esthétisme. Sous l'influence des théories surréalistes que métamorphosent, à partir de 1948, De Kooning et Pollock, le peintre viennois s'essaie, dès 1951, à repousser les limites de l'art académique. L'année suivante, Rainer peint ses premiers tableaux photographiques ou « photos-peintures » (*Übermalungen*) qui deviendront le support privilégié de sa production

(cf. notice précédente). La *Tête de vieillard*, datée de 1980, fait partie d'une série qui commence vers 1977; Rainer s'intéresse alors aux momies et aux masques mortuaires qui ont connu, rappelle W. Brückner (1966), une période de fort engouement durant l'entre-deux-guerres. Face à ces œuvres, le spectateur se transforme en voyeur macabre, fasciné par l'épouvante et la répulsion que suscite l'image de la mort. La photographie, support d'une réalité que la peinture cache en la rendant plus cruelle encore, est transformée en « métaphore anonyme de l'horreur » (Zweite, in cat. exp. Paris, 1984, p. 11) : « le visage de l'être souffrant, mort, libéré, épuisé, apaisé, absent, décomposé, où paraissent l'horreur et la délivrance » (Rainer, 1978). La *Tête de vieillard* est l'acmé de cet art funèbre. Le masque, l'un des rares qui ne soient pas à l'effigie d'une célébrité, comme ceux de Hugo Wolf, Anton Bruckner, Joseph Haydn, ou Franz Liszt n'escamote rien des stigmates propres à l'agonie, que traduit puissamment la torsion de la tête, qui se tend vers le ciel. On croit entendre s'échapper de la bouche ouverte un long cri de douleur et d'effroi. Mais ce cri demeure comme figé dans les convulsions nerveuses de la face. La feuille atteint à une grandeur primitive qui est la signature même de Rainer. Et les lignes nerveuses de la peinture deviennent l'expression du dernier combat contre la mort.

Ebba Scholl

Raffaello Sanzio ou Santi, dit RAPHAËL (?) (Urbino, 1483 – Rome, 1520)

14

Tête de femme

Pierre noire, avec rehauts de blanc, tracé préparatoire au stylet, sur papier beige. H. 0,230; L. 0,161.

Historique

E. Jabach (L. 2961); entré dans le Cabinet du Roi en 1671; marques du Louvre (L. 1899 et 2207). Inventaire 10958.

Bibliographie

Oberhuber, 1972, IX, n° 480, repr.; Joannides, 1983, n° 454; Cordellier et Py, 1992, II, n° 967.

Expositions

Paris, 1983-1984 n° 23; Rome, 1992, n° 134.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

D'après K. Oberhuber, ce dessin est une étude préparatoire à l'allégorie de la Charité – vertu, comme on sait, théologale, avec la Foi et l'Espérance – qui apparaît dans l'une des fresques de la salle de Constantin au Vatican. Le même auteur proposa, dès 1972, d'attribuer cette étude à Raphaël lui-même, comme celle de l'Ashmolean Museum d'Oxford, qui représente la figure entière entourée de trois enfants. Mais D. Cordellier et B. Py ont restitué la feuille du Louvre à l'atelier de l'artiste, et plus précisément à son élève Gianfrancesco Penni (1488-1528) (cat. exp. Rome, 1992). La faiblesse du tracé de la chevelure, de l'oreille gauche ou des épaules de la femme, font douter que l'œuvre soit de la main

même du peintre. Et le mauvais état de la feuille rend l'attribution difficile. Enfin J. A. Gere et N. Turner datent l'étude d'Oxford, dont le thème et la technique sont identiques, de la période romaine de Raphaël, c'est-à-dire entre 1512 et 1520 (1983, p. 229). D'après P. Joannides (1983), le dessin du Louvre daterait plus précisément des années 1519-1520. A cette époque, le peintre travaillait aux *Stanze* vaticanes à la demande du pape Jules II, puis de Léon X, son successeur depuis 1513. L'émotion reflétée par la douceur de cette tête idéale, et qui transparaît dans le contour des yeux, du nez et des lèvres, renvoie aux attributs traditionnels de la Charité. Raphaël (ou son élève?) ajouta dans un second temps les figures enfantines (cf. dessin d'Oxford, P II 665). Vu le schématisme de la chevelure, dont le chignon est esquissé au stylet – technique chère à Raphaël –, il serait tentant de conclure à un dessin inachevé. L'idéalisation de la figure tend à la rapprocher des représentations de divinités gréco-romaines. Winckelmann ne considérait-il pas Raphaël comme le seul imitateur moderne de l'art grec, par ses qualités artistiques de « calme grandeur » et de « noble simplicité » (1786, p. 235-295)?

Anna Sermonti et Emmanuelle Gueneau

Odilon REDON

(Bordeaux, 1840 – Paris, 1916)

43

C'était un voile, une empreinte

(1891)

Planche I de l'album *Les Songes*. Lithographie. H. 0,188; L. 0,133. Signé, en bas à gauche : *Odilon Redon*. Numéro de la planche, en haut, au centre, dans la marge : *Pl. I*.

Historique

Dépôt légal, département des Estampes et de la Photographie.

Bibliographie

Beraldi, 1891, XI, p. 176; Roger-Marx, 1925, p. 35; Bacou, 1956, I, p. 95, 123; II, n° 31, 43, repr.; Werner, 1969, n° 87, repr.; Cassou, 1972, p. 68-85, n° 106-111, repr.; Durand, 1975, n° 155, 169, 174; Coustet, 1984, p. 46; Wildenstein, 1992-1994.

Expositions

Madrid, 1972, n° 233; Bordeaux, 1985, n° 78, repr.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

Ce fut Rodolphe Bresdin, graveur maudit, qui apprit à Redon, dès 1863, la technique de la lithographie. La plupart des lithographies de Redon, souvent rassemblées dans des albums, datent des vingt dernières années du XIX^e siècle. Le procédé lui permit d'abord de reproduire ses dessins avant de devenir un domaine autonome dans son œuvre (*A soi-même, Journal, 1867-1915*, éd. 1961, p. 126). Deux catalogues raisonnés furent d'ailleurs publiés de son vivant (Destrée, 1891; Mellerio, 1913). Cette première planche de l'album *Songes* (1891) rend hommage à un ami proche de l'artiste, Armand Clavaud, qui se suicida en 1890. La tête de Clavaud, dont le re-

gard triste et pénétrant s'imprime sur le voile, devient une interprétation personnelle du Saint Suaire où paraît la figure du Christ (Bordeaux, 1985, p. 122), laquelle acquiert une place de prédilection dans la production des années 1895-1910 (Wildenstein, 1992, I, p. 193). On y retrouve en effet de multiples images où paraît la tête du Christ sur le voile de Véronique, qui sont aussi spectrales que celle des *Songes* (*ibid.*, n°s 485, 487, 488, 489 et 490). La dichotomie (noir/blanc) ne laisse pas d'en accuser l'effet dramatique. Redon lui-même réunissait ces œuvres (fusains, eaux-fortes, lithographies) sous le terme de *Noirs*. Ainsi relève-t-il dans son *Journal*, non sans mysticisme primaire, que la couleur des ténèbres est aussi la plus pure : « C'est surtout dans les lithographies que ces noirs ont leur éclat intégral... Le noir est la couleur la plus essentielle... Il faut respecter le noir. Rien ne le prostitute. Il ne plaît pas aux yeux et n'éveille aucune sensualité » (*A soi-même*, p. 124-125). La collection Dubourg possédait le fusain qui servit de modèle à la planche.

Claudia Simone Hoff

53

L'œuf

Lithographie sur papier. H. 0,290; L. 0,225. Datée de 1885. Signé en bas à gauche : *Odilon Redon*.

Historique

Acquisition le 22 mars 1965 chez M^e P. Pescheteau; Bibliothèque nationale, département des Estampes et de la Photographie. Doc. 354, II, réserve.

Bibliographie (relative au dessin original)

Mellerio, 1913, n° 60; Wildenstein, 1994, n° 1088.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

Cette gravure a été exécutée en 1885 d'après un dessin au fusain actuellement conservé au musée national de Belgrade (Inv. 1022; Wildenstein, 1994, II). Initié à la lithographie par Bresdin, Redon se lança grâce à Fantin-Latour dans la transposition de ses fusains dans cette nouvelle technique. Après avoir publié une première série (*Dans le rêve*, 1879), c'est avec son second album lithographique, *A Edgar Poe* (1881), qu'il commença à connaître un certain succès, grâce à des critiques élogieuses d'Emile Hennequin et de Joris-Karl Huysmans qui soulignèrent le mystère et l'originalité de l'œuvre : leur interprétation sera d'une influence majeure dans la compréhension de l'artiste. Il faut resituer *L'œuf* dans l'ensemble des cent soixante-douze lithographies exécutées par Redon, entre 1880 et 1900 environ. Six seulement sont des épreuves tirées en sanguine ou en bistre, ce qui met en évidence un véritable parti pris pour le noir à cette période de sa vie. Selon R. M. Mason, « l'un des aspects peut-être le plus moderne des "noirs" de Redon est la dialectique du fragment et de la totalité » (cat. exp. Genève, 1975, p. 60). Ici, la coupe étroite, semblable à un coquetier, cache la partie inférieure de la tête ovoïde, non sans attirer l'attention sur ses yeux géants qu'exorbite un effroi mysté-

rieux. On peut rapprocher l'image des nombreux dessins de l'artiste qui mettent l'œil en scène, détaché du corps, dans son autonomie organique : « Symbole de l'âme, du désir, d'une humanité éveillée, lieu de la rencontre entre le dedans et la lumière du dehors, le rond de l'œil peut se lire comme le rassemblement de l'être en son centre, comme l'émergence d'une conscience au sein du cosmos » (*ibid.*, p. 60). Redon plaïdait pour « un droit qui a été perdu et que nous devons reconquérir : le droit de la fantaisie... ». On ne peut chercher la rationalité dans son œuvre, seulement la réalité, mais une réalité au service de l'imagination : « Toute mon originalité, écrivait-il, consiste à faire vivre humainement des êtres invraisemblables, selon les lois de la vraisemblance, en mettant autant que possible la logique du visible au service de l'invisible. » Redon est un visionnaire dont les visions sont méditées et non point naïves. « J'ai mis [dans mes ouvrages] une petite porte ouverte sur le mystère. J'ai fait des fictions. C'est [aux écrivains] d'aller plus loin. » Souvent rapproché du mouvement symboliste, Redon refusa toujours cette étiquette, avec raison.

Clara Pujos

62

Tête coupée sur une colonne

Mine de plomb, sur papier beige. H. 0,187; L. 0,117. Signé en bas, à droite : *Od. R.*

Historique

Ari et Suzanne Redon; don en 1982; marque du Louvre (L. 1886). Inventaire RF 40513.

Bibliographie

Wildenstein, 1994, n° 1137, repr.

Exposition

Paris, 1984, n° 455, repr.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du musée d'Orsay.

La tête coupée sur une colonne est un motif récurrent chez Redon (Wildenstein, 1994, II, n°s 1138, 1139 et 1140). La ressemblance frappante qui existe entre ce visage et celui de *C'était un voile, une empreinte* (voir cat. 43) laisse à penser qu'il s'agit d'un portrait d'Armand Clavaud, ami de Redon, mort en 1890. Le botaniste avait initié le peintre aux sciences de la nature comme aux lettres du temps. La frontalité du visage aux yeux expressifs, la raie médiane de la chevelure et la tristesse de l'expression rendent comparables les deux œuvres, qui évoquent aussi le visage du Christ. Le rapprochement des deux feuilles incite à dater ce dessin vers 1890, bien que la technique en soit différente. Le dessin comme la lithographie appartiennent à la série des *Noirs*. La tête coupée repose sur un socle rectangulaire orné d'éléments architecturaux. Au fond, Redon construit l'espace avec architrave et pilastres pour servir de cadre à la tête. T. Gott (cat. exp. Melbourne, 1990, p. 10) signale qu'en 1862 Redon fit des centaines d'épures à l'École des Beaux-Arts, ce qui atteste son goût pour les éléments géométriques (cercle, triangle, etc.), lesquelles apparaissent fréquemment dans son œuvre. Aussi recourt-il dans l'espèce à des symboles familiers : la colonne cannelée, le chapiteau et le cube. Comme à son ordinaire, l'artiste a

signé sa composition. Ce n'est pas seulement pour en garantir l'authenticité, mais pour affirmer leur importance dans son œuvre (Bacou, cat. exp. Paris, 1984, p. 65). A la différence de ses contemporains, les impressionnistes surtout, Redon ne fait pas une simple copie de la réalité mais s'aventure dans le domaine de l'onirisme, dont il relève lui-même l'ambition métaphorique : « Mes dessins *inspirent* et ne se définissent pas. Ils ne déterminent rien. Ils nous placent ainsi que la musique dans le monde ambigu de l'indéterminé. Ils sont une sorte de *métaphore* » (*A soi-même, Journal, 1867-1915*, éd. 1922, p. 28, cité in cat. exp. Lugano, 1996, p. 75).

Claudia Simone Hoff

Henri REGNAULT

(Paris, 1843 – Buzenval, 1871)

30

Maure debout les bras levés

Mine de plomb. H. 0,284; L. 0,190.

Historique

V. Regnault; don en 1875; marque du Louvre (L. 1886). Inventaire RF 329.

Bibliographie

Gautier, 1870, p. 265; Duparc, 1872, p. 367 et 384; Roger-Marx, 1890, p. 70; Thornton, 1994, p. 152.

Exposition

Saint-Cloud, 1991, n° 78.

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du musée d'Orsay.

Déçu par l'Italie où il séjourne, après le prix de Rome, comme pensionnaire à la Villa Médicis, Henri Regnault s'enthousiasme pour l'Espagne et Grenade, avant de s'établir à Tanger en 1870, peu avant sa mort, rêvant de découvrir un Orient qui exerce sur lui, comme sur nombre de ses contemporains, une fascination profonde. C'est la grande époque de l'orientalisme colonial. A Tanger, où il rêve de peindre une œuvre « gigantesque et capitale », Regnault travaille à de nombreuses toiles et aquarelles, et multiplie les dessins, comme cette étude de Maure. Le croquis met en scène un homme de face, aux atours orientaux, dont la tête, de trois quarts, est coiffée d'un turban. Brandissant un glaive dans sa main droite, il arbore triomphalement dans la main gauche ce qu'on croit être une tête tranchée. L'écriture de la feuille laisse d'ailleurs apparaître les nombreuses hésitations de l'artiste, qui semble avoir beaucoup médité le geste du personnage. Il s'agit d'une étude préparatoire pour la figure du bourreau dans le grand tableau de *L'exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* (Paris, musée d'Orsay), peint à Tanger en 1870, exposé à Rome avec les travaux des pensionnaires de la Villa Médicis, puis au Salon de la même année, à Paris. La peinture, qui traduit la volonté de l'artiste de « peindre tout le caractère de la domination arabe en Espagne et les puissants Maures d'autrefois » (Duparc, 1872, p. 308), met en scène une décapitation fort réaliste, dans un décor théâtral inspiré de l'Alhambra de Grenade. Le public fut choqué par la violence de l'œuvre, hardie et colorée, qui exalte avec grandilo-