



## HOMMAGE À FRÉDÉRIC BAZILLE

## Mode d'emploi.

Conçu par les plasticiens du service des publics du musée Fabre de Montpellier, ce document fait écho à l'évènement *Hommage à Frédéric Bazille*, prévu du 28 novembre 2020 au 3 janvier 2021.

Il propose un regard singulier sur la peinture de l'artiste montpelliérain avec un rappel d'informations générales aux pages 3 et 4, une présentation d'oeuvres significatives aux pages 5 à 12, une proposition de réflexion sur la notion de motif des pages 13 à 17 suivie d'une série d'exercices pratiques de la page 17 à la page 25.

Les éléments visuels suivants vous aideront à vous repérer :



– Henri Bonnier de la Mosson indique les chapitres, articulations principales du texte.



– La trace de pinceau bleue marque un sous-chapitre ou un point essentiel.



– Le regard complice de Gustave Courbet signale les exercices de dessin.

## Avant de commencer.

Afin de réaliser les étapes de dessin qui concluent ce parcours, vous aurez besoin du matériel suivant :

- 2 impressions de la page 25 de ce document si vous êtes équipé d'une imprimante. À défaut, vous pouvez tenter l'exercice à l'oeil nu, en observant l'image depuis votre écran, mais cela rendra les exercices beaucoup plus difficiles.
- Un feutre noir (recommandé mais peut être remplacé par le crayon gris, avec des résultats moins satisfaisants).
- Un crayon gris.
- Un crayon de couleur.
- 2 feuilles de papier calque A4 ou, à défaut, 2 feuilles de papier machine A4 fin, au travers duquel on peut voir un minimum (60 grs/m<sup>2</sup> ou plus fin).
- 2 feuilles de papier machine A4 fin, au travers duquel on peut voir un minimum (60 grs/m<sup>2</sup> ou plus fin).



## Introduction.

L'ébullition culturelle qui caractérise la fin du XIX<sup>e</sup> siècle Européen fait se côtoyer des artistes et des démarches tellement radicalement différents que leurs rencontres semblent vouées à une insoluble contradiction. Au milieu des débats d'opposition entre les partisans du trait classique et ceux de la couleur moderne, le cœur de certaines des recherches plastiques de l'époque cherche à concrétiser une synthèse du meilleur de chaque réflexion.

L'Œuvre de F. Bazille semble procéder de cette rencontre.

## À propos de l'impressionnisme.

On qualifie généralement de *mouvement* dans l'histoire des art plastiques comme dans celle de la littérature, un ensemble de productions et de démarches cristallisées autour d'un manifeste ou d'un corpus théorique clairement revendiqué comme outil de référence. En revanche, la notion de *courant* permet généralement aux historiens et critiques d'art d'identifier une tendance que les artistes eux-mêmes n'ont pas forcément théorisée. Pourtant, dans le cas de l'impressionnisme, ce qui différencie ces définitions perd de la force : il s'agit bien d'un mouvement mais le corpus théorique qui en identifie les codes de productions est postérieur à la période du mouvement lui-même.

En fait, le vocabulaire plastique qui constitue la démarche impressionniste a fait l'objet de suffisamment de débats publics, dès l'époque de son pic de production, pour que celle-ci soit considérée comme un mouvement plus que comme un courant. D'après Wikipédia, « Ce mouvement pictural est notamment caractérisé par des tableaux de petit format, des traits de pinceau visibles, la composition ouverte, l'utilisation d'angles de vue inhabituels, une tendance à noter les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes climatiques et lumineux, plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses, et à les reporter directement sur la toile. » Il faut ajouter à ces éléments que, sur le plan technique, on associe généralement l'impressionnisme au début de la fragmentation de la touche de peinture en couleur pure, qui conduira, à terme, à l'abstraction.

Par ailleurs, comme le rappelle l'article de l'encyclopédie en ligne, « Jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art pictural officiel en France est dominé par l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui fixe, depuis sa création sous le règne de Louis XIV, les règles du bon goût, aussi bien pour les thèmes des tableaux que pour les techniques employées. L'Académie privilégie l'enseignement du dessin, plus simple à définir dans un corps de doctrine bien structuré pour lequel la copie des modèles de la sculpture antique constitue un idéal de beauté.

En effet, la couleur, considérée depuis Aristote comme un accident de la lumière, se prêtait beaucoup moins bien à une pédagogie structurée. [...] Cependant le XVIII<sup>e</sup> siècle avait déjà marqué une évolution significative. La couleur était déjà à la mode, même à l'Académie ; François Boucher (1703 – 1770), pourtant l'un de ses membres, en est un exemple. Dans les œuvres d'Antoine Watteau (1684 – 1721), également académicien, des critiques avertis voient des signes avant-coureurs de l'impressionnisme»

" L'origine du nom donné au mouvement, « impressionnisme », est attribuée au critique d'art Louis Leroy. Après avoir vu une toile de Claude Monet exposée en 1874, il écrit : « Que représente cette toile ? Impression ! Impression, j'en étais sûr. Je me disais aussi puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans » " (<http://education.francetv.fr/matiere/arts-visuels/cinquieme/dossier/l-impressionnisme>).

## **Le propos de ce document.**

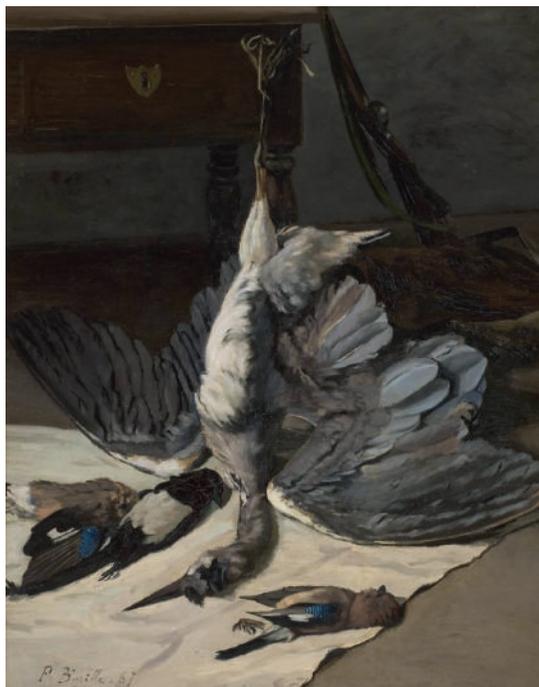
Comme le souligne le point précédent, l'académie accorde toujours, à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle français, plus de valeur à la qualité du dessin qu'au travail de couleur. Les impressionnistes, à la suite des romantiques, revendiquent leur opposition à cette approche et veulent valoriser la couleur.

Dans les œuvres de Frédéric Bazille on observe d'une part qu'une attention particulière est accordée au détail dessiné des sujets, et que, d'autre part, la composition générale des toiles, notamment au niveau des plans, est organisée par masses de dominantes. Ainsi, l'œuvre de Bazille tracerait une synthèse de deux approches généralement considérées comme opposées : celle de l'académisme d'un côté, celle de l'impressionnisme naissant de l'autre.

Le présent document prend le parti d'observer la peinture de F. Bazille par le prisme de sa position intermédiaire, reliant artistes, démarches et genres.



## Liens d'amitiés.



*Nature morte au héron,*  
Frédéric Bazille, 1867.  
Huile sur toile, musée Fabre, Montpellier.



*Frédéric Bazille peignant à son chevalet,*  
Pierre-Auguste Renoir, 1867.  
Huile sur toile, musée d'Orsay, Paris.



*Le héron aux ailes déployées,*  
Alfred Sisley, 1867.  
Huile sur toile, musée Fabre, Montpellier.

Les trois oeuvres reproduites sur la page précédente ont été peintes simultanément, dans l'atelier « que Bazille occupe avec Renoir depuis le 1<sup>er</sup> juillet 1866. Au mois de novembre 1867, alors que Bazille peint le héron, Renoir profite de l'occasion pour représenter son camarade d'atelier à l'ouvrage. Pour Renoir, qui ne dispose pas alors des moyens pour louer un modèle, c'est une occasion de peindre une figure. Certains auteurs insistent sur la proximité de la palette utilisée dans le portrait de Bazille avec celle utilisée pour le héron ; Poulain suggère que Renoir aurait emprunté les couleurs de Bazille. Tandis que Renoir, quelque peu en retrait, peint Bazille, Sisley choisit de se confronter au même sujet que ce dernier. Il est peut-être également attiré par la possibilité de peindre un sujet à moindres frais. La composition de Sisley n'a pas la même rigidité que celle de Bazille, le héron est décentré dans la partie gauche, elle n'en a pas non plus la même autorité. Monet, le quatrième membre du groupe de l'atelier Gleyre, ne participe pas à cette journée de travail. Sa présence n'est pourtant pas bien loin : plusieurs de ses peintures occupent l'atelier de la rue Visconti. Renoir en représente une à l'arrière-plan du portrait de Bazille. [...]

Un cinquième artiste intervient dans l'histoire de ces trois peintures ; il s'agit de Manet, qui acquiert le portrait de Bazille par Renoir. C'est d'ailleurs le seul tableau de Renoir que Manet ait jamais estimé. Quelques années plus tard, le portrait, repéré par Gaston Bazille à Paris, fait l'objet d'un échange. Le tableau figure en effet en bonne place à la deuxième exposition impressionniste, tenue en 1876 à la galerie Durand-Ruel. Le père de l'artiste tombé au champ d'honneur six ans plus tôt s'en émeut et sollicite le galeriste pour en faire l'acquisition.

Le propriétaire qui n'est autre que Manet lui propose un marché : il échangera le portrait du fils regretté contre le chef-d'oeuvre de Monet *Femmes au jardin* (1866) acquis par Bazille en 1867. Ce tableau ne restera que peu de temps dans la collection de Manet, qui le restituera à Monet à la suite d'une brouille. »<sup>1</sup>

Quant à la *Nature morte au héron*, elle « échoit au père de Bazille. Ce fut le sujet d'une dispute, car tous les deux mentionnent dans un courrier à Mme Bazille la manière dont la peinture fut « arrachée » à Bazille 13 par son père.

Donné au musée Fabre par Mme Bazille en 1898, ce tableau fait partie des premières œuvres de l'artiste qui entrent dans le patrimoine public montpelliérain. Considéré comme l'une des pièces majeures de la collection, il est notamment présenté à l'exposition « Chefs-d'oeuvre du musée Fabre » organisée à l'Orangerie de Paris en 1939. Ce morceau de peinture influence la nouvelle école montpelliéraine qui se forme à la fin des années 1930 autour du Groupe Frédéric Bazille (fondé en 1937), dont fait partie Camille Descosy. En 1938, ce dernier publie un essai intitulé *Sur 20 tableaux du musée Fabre. La Nature morte au héron* figure parmi les vingt choisis. »<sup>2</sup>.

Le contexte de création de ces trois pièces illustre ce lien qui rapproche les protagonistes de l'impressionnisme et que l'historienne de l'art Valérie Bajou nomme "écheveau d'amitié".

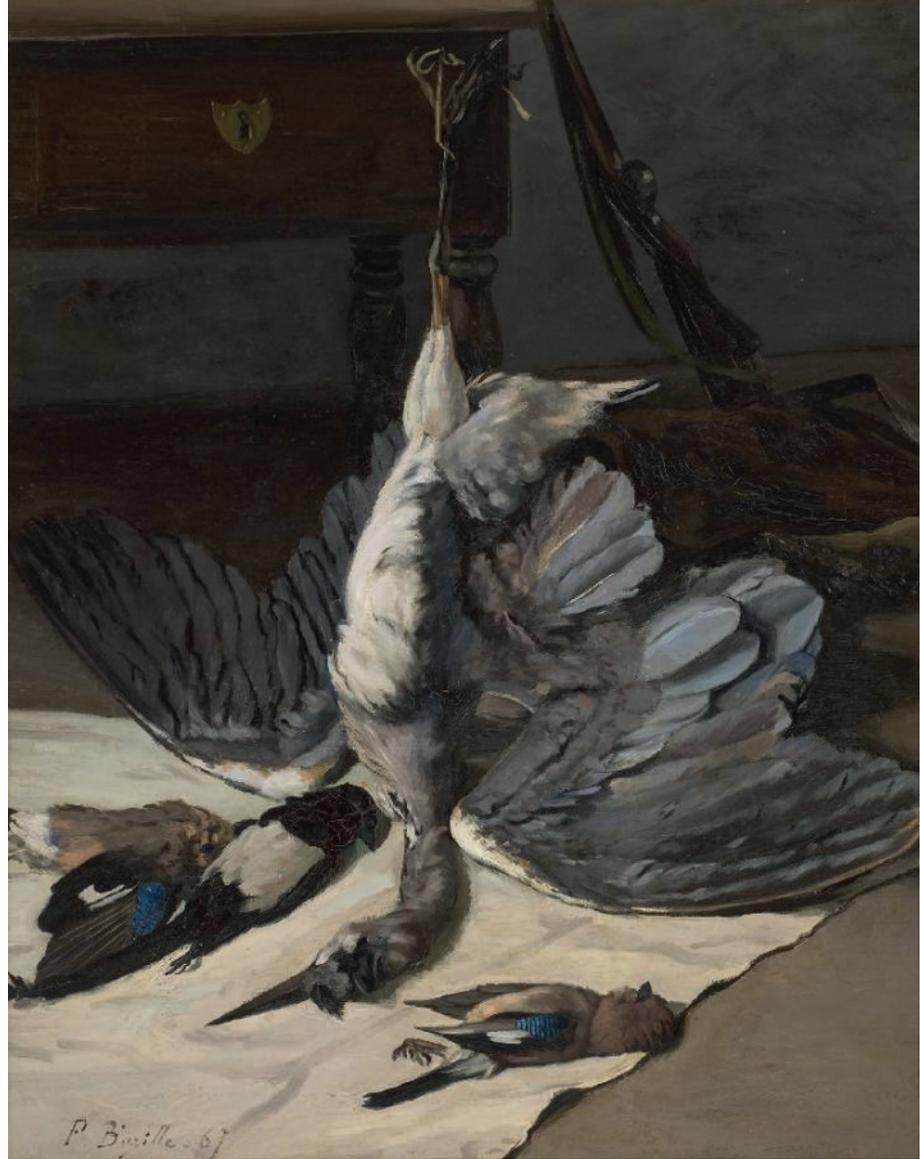
Permettez-nous de vous présenter plus individuellement les trois auteurs de ce triptyque amical.

<sup>1</sup> Stanislas Colodiet, *Nature morte au héron* in *Frédéric Bazille (1841 - 1870), la jeunesse de l'impressionnisme*, catalogue d'exposition sous la direction de Michel Hilaire, Flammarion, Paris, 2016, ISBN (Fr) : 978-2-08138-821-5, p. 96.

<sup>2</sup> Ibid., p. 99.

## À propos de Bazille.

Frédéric Bazille (1841 – 1870), est issu d'une famille de notables protestants du sud de la France : son père est de Montpellier, sa mère de Lattes. En 1859, conformément aux vœux de sa famille, il s'engage dans des études de médecine. Mais ses vraies passions sont le dessin et la peinture. Il s'installe à Paris en 1862 et s'inscrit à l'atelier de Charles Gleyre sur les conseils d'Eugène Castelnau, son cousin peintre. C'est dans ce cadre que la peinture devient son activité principale et qu'il rencontre le groupe des peintres qui feront l'histoire de l'impressionnisme – Edgar Degas (1834 – 1917), Alfred Sisley (1839 – 1899), Édouard Manet (1832 – 1883), Berthe Morisot (1841 – 1895), Paul Cézanne (1839 – 1906), Camille Pissarro (1830 – 1903) – mais aussi d'auteurs comme Émile Zola (1840 – 1902) et Paul Verlaine (1844 – 1896). Le style de ce peintre est généralement associé par les historiens et les critiques d'art au mouvement impressionniste du fait de sa touche en couleurs vives, voire pures. On considère que son apport singulier en ce qui concerne les figures est son goût à composer des « portraits-paysages », ou figures devant paysages, procédé sur lequel cette synthèse fera un point par l'observation d'une de ses œuvres les plus emblématiques.





## À propos de Renoir.

Le goût de Pierre Auguste Renoir (1841 – 1919) est plus orienté vers le portrait que vers le paysage. Cette tendance émerge dès ses premières années de contact avec l'impressionnisme et reste un marqueur important du style de ce peintre jusqu'à la fin de sa vie. Si Renoir est très ami avec Monet, Sisley et Bazille pendant les années 70, vers 1880 il s'éloigne des canons de l'impressionnisme (dont le pic d'influence sur ses productions plastiques couvre la décennie de 1870 à 1880) pour deux raisons principalement : l'absence de reconnaissance des critiques qui lui vaut de vendre peu et de vivre dans une relative misère et son désir d'accéder à un apprentissage plus classique. Ce choix va faire émerger dans la peinture de cet artiste un style plus mature, plus abouti, qui synthétise son goût pour la couleur et pour le dessin. Ingres et Raphaël sont ses inspirations les plus influentes au cours de cette période.

« Ayant abandonné le paysage impressionniste au bénéfice de la représentation de l'être humain, il place la gaieté au cœur de ses toiles marquées par les conséquences du progrès sur la société, par la mise en scène du quotidien joyeux dans un cadre urbain ou bucolique, intime ou populaire, ce qui lui vaut le surnom de « peintre du bonheur ».

Il subsiste sur la peinture d'Auguste Renoir un perpétuel malentendu. Elle passe aujourd'hui pour la quintessence du « bon goût bourgeois », à l'instar de ces « peintres décoratifs » et ces « peintres de dames » réalisant des tableaux complaisants et stéréotypés, Renoir n'ayant pas toujours su éviter ce piège pour assurer sa subsistance.

Citée en exemple, sa peinture illustre l'idée que le commun des mortels se fait de la beauté en art, ses toiles abordant des sujets simples ayant trait à la vie quotidienne, ses nus qu'il traite d'une manière opulente et sensuelle dégagent une certaine plénitude. C'est oublier que cette peinture figurative jugée mièvre et réconfortante car évoquant la nostalgie d'un bonheur perdu et qu'on retrouve désormais dans les calendriers des postes ou les cartes postales (telle le Bal du moulin de la Galette, [...]), a été rejetée par le public et les critiques pendant plus

de vingt ans. Considérée par les collectionneurs de son temps comme inachevée, maladroite et bâclée, elle a par la suite été perçue comme totalement révolutionnaire car rompant avec les conventions de l'art officiel de l'époque » (Wikipédia 2016, article *Pierre-Auguste Renoir*, chapitre *Postérité*)

### À propos de Sisley.

Au sein de la carrière artistique d'Alfred Sisley (1839 – 1899), *Le héron aux ailes déployées* (1868) fait figure d'exception. Le goût du peintre pour les paysages, le traitement en touches de couleurs pures et chatoyantes qui produit un aspect parfois naïf, imprégné d'un certain degré de fantasme romantique, contribue à faire de la peinture de cet artiste l'archétype de l'impressionnisme. Le paysage étant sa source d'inspiration principale, Sisley goûtait peu la nature morte. Ainsi, le sujet de cette peinture témoigne, comme ses deux autres « sœurs dans le temps » de l'influence respective que ce groupe d'amis constitué de Renoir, Bazille, Monet et Sisley exerçait sur les choix plastiques des uns et des autres, qu'il s'agisse de la touche ou des sujets représentés.





### Liens de genres : *Vue de village*, 1868.

L'histoire de l'art considère que l'apport singulier de l'Œuvre de Bazille se trouve dans la combinaison qu'il opère dans une même image de problématiques de portrait et de paysage. Cette peinture constitue l'un des meilleurs exemples en la matière.

« Ni portrait ni paysage à proprement parler, le tableau tient la balance entre ces deux composantes en créant une « tension dynamique » inédite qui appartient en propre à Bazille »<sup>3</sup>.

La relation entre le portrait et le paysage est assurée par une composition que structure, une fois de plus – mais sans doute avec plus d'éloquence que sur n'importe laquelle de ses autres peintures –, une synthèse entre trait de dessin et tache de couleur. En effet, le premier plan, consacré au portrait, très classique, dans une pose sobre, sans théâtralité, est relié aux plans suivants, occupés par le paysage, par un tronc d'arbre dénudé qui rappelle, comme l'orientation verticale du format de la peinture, l'influence de l'estampe japonaise sur l'occident de l'époque du peintre : « le pin à droite servant de repoussoir [...] selon Daulte, dénoterait une possible influence des estampes japonaises »<sup>4</sup>.

L'arbre guide le regard et assure un lien entre le portrait du premier plan et le paysage de l'arrière plan. Ce phénomène est renforcé par l'absence de branche perturbatrice avant la zone de ciel, et par son aspect très sombre qui contraste fortement avec les autres tonalités de la peinture.

En d'autres termes, ce pin est comme un trait qui guiderait le



*Vue de village*,  
Frédéric Bazille, 1868.  
Huile sur toile,  
musée Fabre, Montpellier

regard d'une zone de couleur à l'autre.

La différence de traitement entre le portrait, essentiellement structuré par des lignes – les rayures de la robe, les rubans (noir, autour du cou, rose dans les cheveux et rose autour de la taille) et le soin accordé au rendu du plissé – et le paysage composé de masses de dominantes – bruns beiges ocres aux premier et second plans, vert émeraude au 3<sup>e</sup> plan, et vert pomme au 4<sup>e</sup> plan –, témoigne du style si particulier de l'Œuvre de Bazille qui allie l'importance que le peintre accorde au dessin et issue de l'influence académique de son apprentissage, à son goût pour les couleurs pures et vives chères à ses amis impressionnistes. On notera en outre que « chaque maison, comme le note Daulte, est modelée en pleine pâte, dessinée par la couleur. »<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Michel Hilaire, *Vue de village in Frédéric Bazille (1841 - 1870), la jeunesse de l'impressionnisme, op. cit.*, p. 134.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 134.



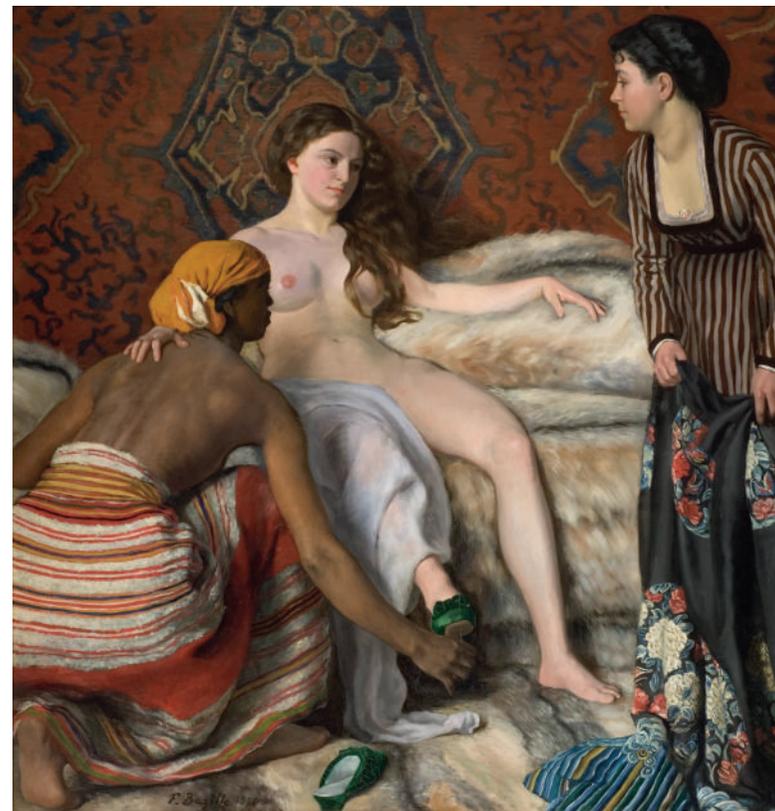
## Liens d'époques : *La toilette*, 1870.

Le nu féminin au bain est l'une des plus anciennes traditions de la peinture occidentale, dont le succès atteint son apogée au XVIII<sup>e</sup> siècle.

En 1870, Bazille précise dans sa correspondance qu'il prépare une toile de femme nue destinée au prochain salon. Si le genre est classique, Bazille l'aborde avec modernité : l'évidente référence à *Olympia* de Manet, la présence de Lise Tréhot, « compagne et modèle de Renoir »<sup>7</sup> et le bouleversement de la hiérarchie des figures – la femme nue n'est pas au premier plan, elle semble revêtir autant d'importance que les autres personnages, et sa fonction n'est pas directement érotique –, sont autant d'éléments qui « contribue[nt] à ancrer définitivement le tableau dans la modernité de l'époque »<sup>8</sup>. Ses inspirations pour cette toile sont diverses : Rembrandt et Watteau – que le XIX<sup>e</sup> vient de redécouvrir –, Courbet – *Les baigneuses* –, Manet – *Olympia* – et Delacroix – les différentes versions des *Femmes d'Alger*.

« Rarement Bazille est parvenu à un tel niveau d'exécution : un pinceau virtuose exalte les belles matières tactiles (fourrure, soie, satin, tapis, pagne laineux) et distribue sur la toile, avec une rare autorité, quelques taches de couleurs vives et précieuses (turban orangé de la Négrresse, pantoufles vert émeraude) »<sup>9</sup>.

« *La Toilette*, par son aspect hautement décoratif, jette un pont vers l'art moderne et Matisse »<sup>10</sup> et, « [...] comme l'écrivait Louis Gillet, "le charme du motif, ces soins délicats de femmes, ces gestes qui s'empresment autour d'une



*La toilette*,  
Frédéric Bazille, 1870.  
Huile sur toile,  
musée Fabre, Montpellier

beauté nonchalante, forment un spectacle dont il est difficile d'arracher les yeux" »<sup>11</sup>.

C'est justement la notion de motif qui va nous servir de repère pour dessiner un peu.

<sup>7, 8, 9</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>10, 11</sup> *Ibid.*, p. 149.



## Le trait guide la couleur.

Partons du postulat que le *motif* est l'unité graphique idéale pour travailler simultanément le trait et la tache dans ce que ces deux notions ont de plus fondamental. En effet, il est constitué à la fois d'une silhouette et d'un contenu de couleur.

Le *Larousse* mobile définit le motif ornemental comme suit : "Dessin, ornement, le plus souvent répété, sur un support quelconque". La définition qu'en donne *Wikipédia* 2020 est plus succincte : "Un motif est, dans le domaine artistique, une forme esthétique à répétitions." Le caractère répétitif de la forme se retrouve bien dans les deux définitions. Or, pour que cette répétition soit possible, ladite forme ne peut pas être aléatoire : le tracé du contour de la silhouette est bien un élément déterminant du motif. Sa fonction ornementale est assurée à la fois par le rythme qu'imprime sa répétition et par les couleurs qui l'enrichissent.

Les tissus à motifs existent déjà à la période classique et il n'est pas rare que les peintres les retranscrivent dans des portraits de personnages importants. À cette époque, la figuration d'un motif en peinture procède avant tout d'une fonction signifiante. De ce point de vue, la fleur de lys, meuble héraldique de la royauté française depuis le haut moyen âge et qui continue de tapisser le manteau de sacre des rois jusqu'à la révolution, est évidemment, dans la peinture française, un motif incontournable des portraits royaux.



Portrait de Louis XIV en costume de sacre, Hyacinthe Rigaud, 1701.  
Huile sur toile, musée du Louvre, Paris.



*La fileuse endormie*, Gustave Courbet, 1853.  
Huile sur toile, musée du Louvre, Paris.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la mode des tissus à motifs ornementaux, le plus souvent sur les vêtements des femmes, accompagne l'enthousiasme des peintres pour la couleur. Dans les peintures, le motif change de valeur sémantique au sein de la composition : il n'est plus un valet soumis à l'autorité supérieure de la figure principale et de ce qu'elle incarne, mais acquiert un statut d'unité graphique à la fonction plastique aussi importante que n'importe quel autre élément de la composition. Avant les impressionnistes, par exemple, Gustave Courbet peint en 1853 *La fileuse endormie*. Bien que le titre suggère que le sujet principal est la jeune fille, la présence de celle-ci est finalement plus assurée par la multiplication de motifs – sur la robe, le châle et la passementerie de la garniture du fauteuil – que rythment les plis des tissus qui la recouvrent ou sur lequel elle est assise que par l'activité du personnage.

Les toiles impressionnistes manifestent à leur tour un goût prononcé des artistes pour le dynamisme visuel qu'offre la répétition colorée du motif. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un oeil, même rapide, sur des oeuvres de Claude Monet, Auguste Renoir et Edgar Degas, par exemple qui ne se contentent pas de représenter des motifs sur tissu, mais font du motif un argument de peinture.



*La Japonaise*, portrait de Madame Monet en kimono. Claude Monet, 1875  
Huile sur toile, musée des beaux arts de Boston.



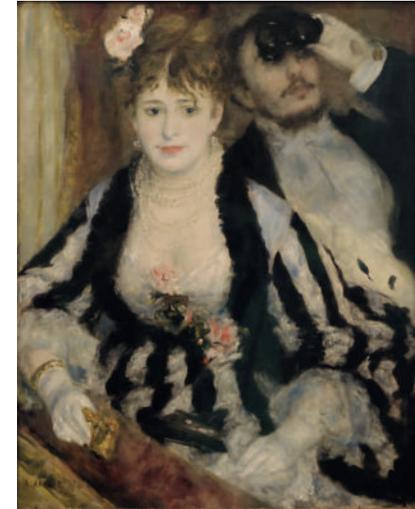
*Série des cathédrales de Rouen*, Claude Monet, 1892 - 1894.  
Huiles sur toile, lieux de conservation divers.



*Lise cousant*, Auguste Renoir, 1866.  
Huile sur toile, Dallas museum of art.



*En été, la Bohémienne*, Auguste Renoir, 1868.  
Huile sur toile, Alte Nationalgalerie, Berlin.



*La loge*, Auguste Renoir, 1874.  
Huile sur toile, Courtauld Institute Gallery, Londres.



*La classe de danse*, Edgar Degas, 1874.  
Huile sur toile, musée d'Orsay, Paris.



*Danseuses*, Edgar Degas, 1878.  
Huile sur toile, collection privée.



*Deux danseuses*, Edgar Degas, 1874.  
Huile sur toile, Courtauld Institute Gallery, Londres.

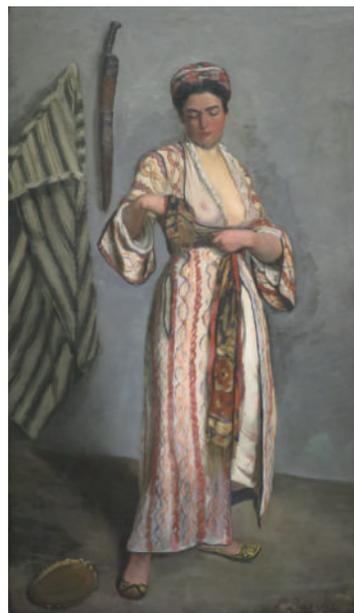
Comme évoqué plus haut, l'Œuvre de Bazille se structure autour des questions de trait de dessin académique et de couleur impressionniste. Gageons que l'attention accordée par l'artiste aux motifs sur tissu opère cette synthèse. Ainsi, le trait, chez Bazille, structure le chemin que suit le regard le long des motifs, participe à l'organisation de la composition, guide la couleur et souligne les volumes.



*La robe rose*, Frédéric Bazille, 1864.  
Huile sur toile, musée d'Orsay, Paris.



*Vue de village*, Frédéric Bazille, 1868.  
Huile sur toile, musée Fabre, Montpellier.

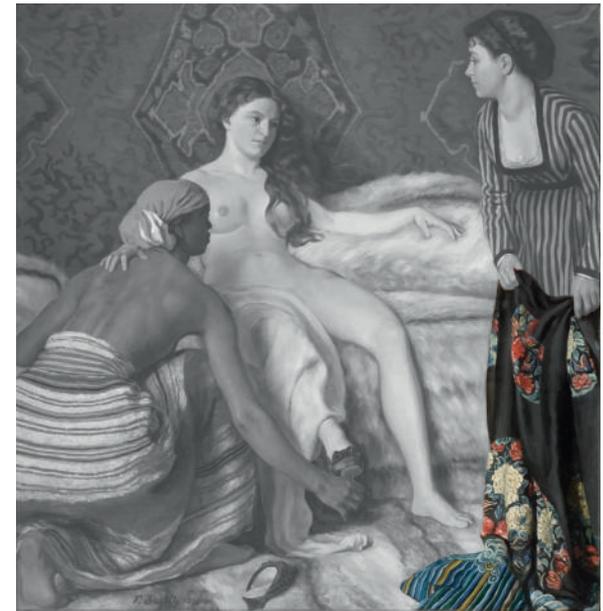
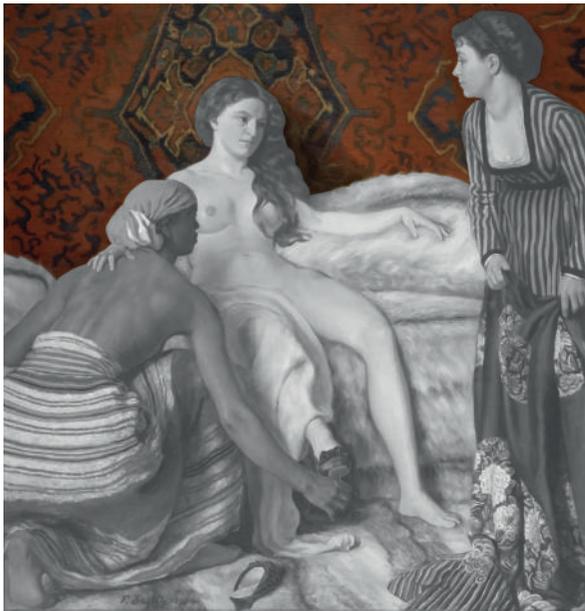


*Femme en costume mauresque*, Frédéric Bazille, 1869.  
Huile sur toile, Norton Simon Museum, Pasadena.



*Scène d'été. Les baigneurs*, Frédéric Bazille, 1869.  
Huile sur toile, Fogg art museum, Cambridge.

Dans *La toilette* (1869 - 1870, musée Fabre), considérée comme l'une des principales réussites picturales de F. Bazille et que vous pourrez venir admirer à l'occasion de l'accrochage *Hommage à Frédéric Bazille* du 28 novembre 2020 au 3 janvier 2021 au musée Fabre, les motifs sur tissus apparaissent sur des surfaces planes (le mur), sur des drapés modérément complexes (le paréo du personnage à genou, à gauche) ou sur des drapés aux reliefs très changeants (dans les mains du personnage debout, à droite).



La suite d'expériences de pratiques proposée ici va également du plus simple au plus complexe. Ainsi, les enfants à partir de 7 ans seront en mesure de réaliser les 2 premières étapes (qui restent tout de même exigeantes et demandent une grande attention), tandis que les suivantes s'adressent plutôt à la dextérité plus exercée d'un(e) adolescent(e) ou d'un(e) adulte.



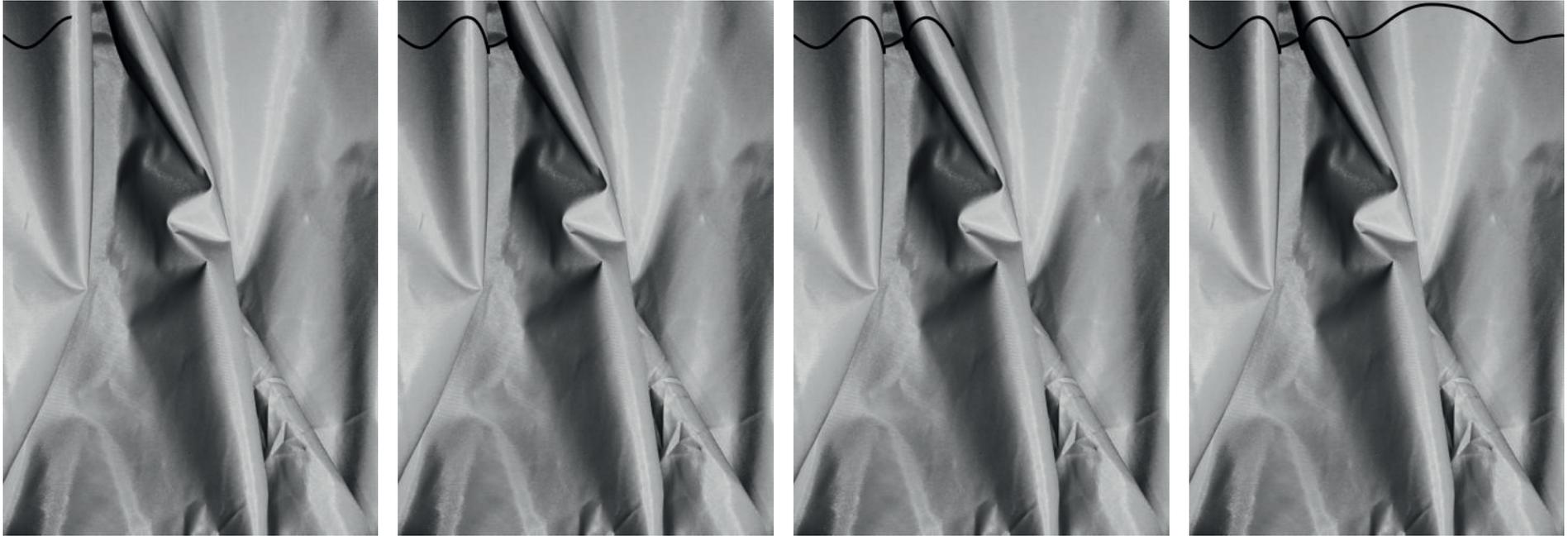
Avant de commencer, vous aurez besoin d'imprimer en 2 exemplaires la page 25 de ce document. Il s'agit de la photo d'un drapé qui va vous servir de support. Si vous n'avez pas d'imprimante, vous pouvez essayer de réaliser les dessins directement sur feuille blanche, en observant votre écran, mais l'exercice sera beaucoup plus difficile.

C'est parti.

Pour la première étape de dessin, prenez votre feutre noir (ou, à défaut, un crayon gris) et l'une des deux impressions que vous venez de faire. Tenez votre page imprimée dans le sens illustré ci-dessous.



Tracez, avec votre feutre, une ligne qui suit les courbes de votre drapé. Repérez vous aux nuances de gris : lorsque votre feutre va vers une zone de plus en plus claire, votre trait monte, lorsqu'il parcourt une zone de plus en plus foncée, il descend.



Comme vous pouvez l'observer sur la série de simulations ci-dessus, la courbe du trait est déterminée par la longueur du dégradé : la courbe est relativement "fluide" dans la première image, à droite, mais dans la seconde, elle subit une "cassure" parce que le pli du tissu est brutal, ce qui crée une ligne verticale plus sombre.

Poursuivez cette opération pour couvrir toute la page. Vous allez ainsi créer un effet "topographique", une sorte de carte des reliefs de votre drapé, suivant un motif à rayures. Bien qu'exigeant, cet exercice reste accessible à des enfants à partir de 7 ans, surtout avec un feutre.



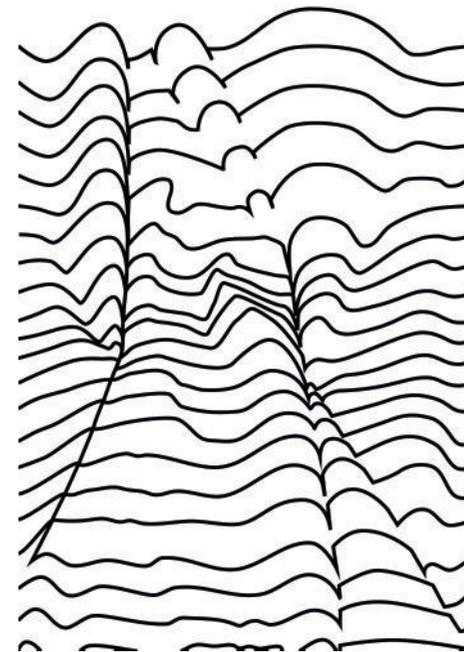
Il est temps de passer à la seconde étape.

Prenez votre 2<sup>e</sup> impression de drapé, un crayon gris, une feuille de calque (ou, à défaut, une feuille de papier machine fin).

Placez la feuille de papier calque sur le drapé imprimé.

Sur votre papier calque, appliquez à nouveau les geste auquel vous venez de vous exercer, mais en laissant des vides, des blancs, de temps en temps sur chaque ligne. Cet exercice, en vous obligeant à soulever votre outil régulièrement, vous prive du confort qu'est le drapé imprimé en tant que repère visuel et vous force à exercer la coordination entre votre geste et votre vision.

L'illustration ci-dessous à gauche présente une épaisseur de trait que vous n'obtiendrez pas avec le crayon, mais qui cherche à être aussi lisible que possible. Si vous voulez obtenir un résultat plus proche de ladite simulation, il vous faudra utiliser le feutre et sans doute imprimer un troisième exemplaire du drapé pour l'exercice suivant, l'encre du feutre ayant tendance à traverser les papiers fins et tacher les supports.



Maintenant que vous maîtrisez le principe, prenez une nouvelle feuille de calque (ou une feuille blanche), placez-la sur une impression propre du drapé, et, au feutre, recréez votre topographie de relief en lignes continues. Vous devriez obtenir un résultat proche de la simulation ci-dessus, à droite.

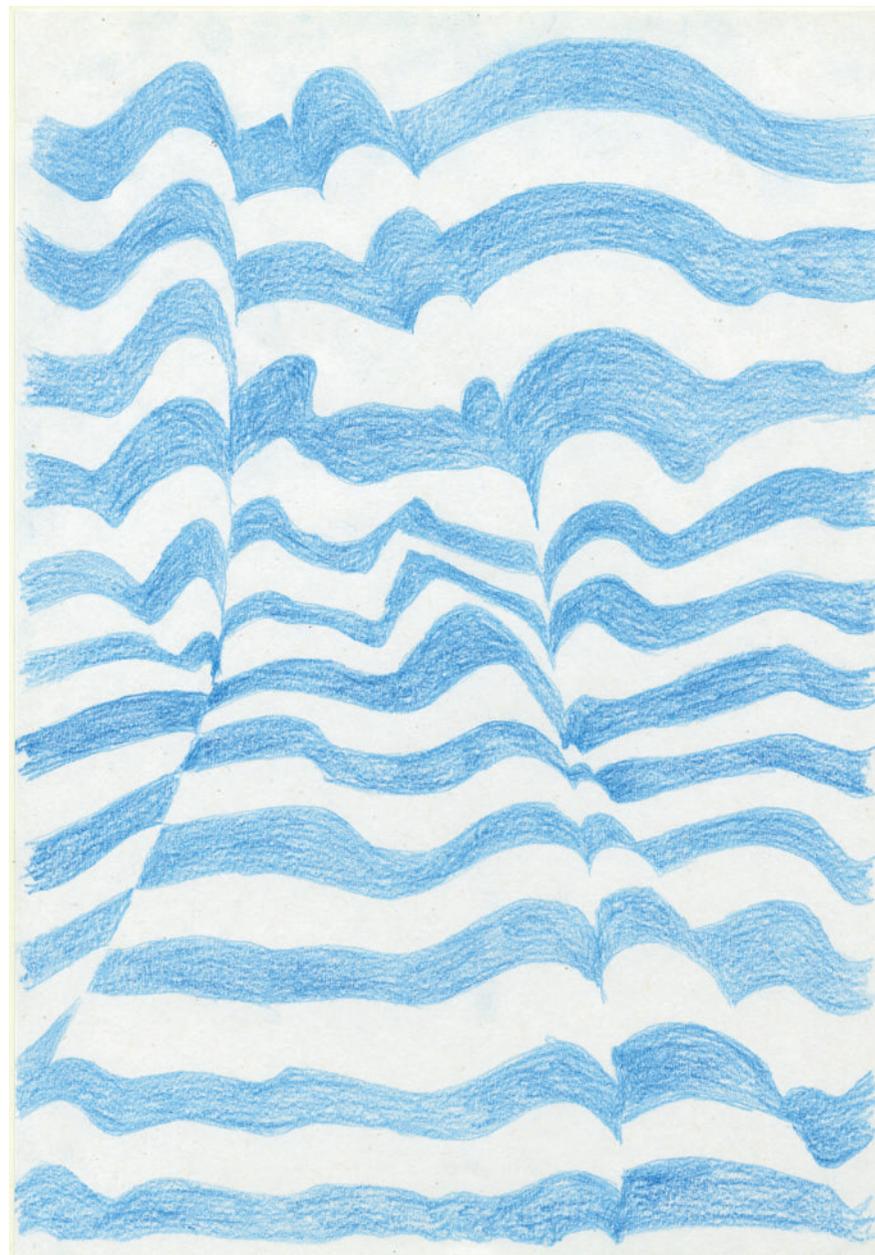
Pour l'étape suivante, vous pouvez mettre temporairement de côté les impressions de drapé, car vous allez pouvoir vous repérer avec votre dernier dessin topographique. Comme cela a été dit dans la première partie de ce document, un motif est constitué de traits et de couleur. Nous avons les traits, il nous faut les couleurs.

Placez une feuille blanche par dessus votre dernier dessin au feutre.

Vous devriez percevoir les traits de feutre au travers du papier blanc.

Avec un crayon de couleur, remplissez avec délicatesse l'espace entre deux traits, en penchant votre outil de manière à ce que toute la longueur de la mine soit en contact avec la feuille. Vous allez obtenir un effet de bandes, de rubans colorés qui suivent les courbes de votre drapé.

À chaque fois que vous avez rempli une bande, épargnez l'espace immédiatement en dessous, et remplissez celui qui suit, comme sur la simulation à droite.





C'est à ce stade que l'exercice devient sans doute trop difficile pour les plus jeunes.

Choisissez une forme avec laquelle vous vous sentez à l'aise.

Comme vous vous en doutez, plus la forme sera simple, plus l'exercice sera facile. Nous avons ici choisi une forme assez difficile, une tasse inspirée d'une *Nature morte* peinte par Maurice de Vlaminck qui fait partie de la collection permanente du musée Fabre.

Reprenez votre drapé imprimé et placez une nouvelle feuille de papier calque par dessus.

Tracez légèrement (sans trop appuyer) le contour de votre forme sur plusieurs endroits de la feuille, en vous repérant aux courbes (ascendantes sur les dégradés vers le clair, descendantes sur les dégradés vers le foncé) du relief du drapé. Appliquez les principes qui consistent à monter et descendre selon les nuances et auxquels vous vous être déjà exercés, tout en conservant l'intégrité générale de la forme, c'est-à-dire en veillant à ce que la déformation prenne en compte les courbes de la silhouette. L'exercice est assez difficile.

Remplissez de couleur les contours que vous venez de tracer.

Si vous vous sentez suffisamment à l'aise avec le dernier exercice, vous pouvez tenter de créer un motif multicolore, comme sur la simulation ci-contre.

Merci d'avoir joué le jeu de cette proposition et à bientôt pour un nouveau rendez-vous des plasticiens.



