

LOUVRE

Lens



**SOLEILS
NOIRS
EXPOSITION**

10 JUIN 2020 - 25 JANVIER 2021

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

COORDONNÉES

Musée du Louvre-Lens

99 rue Paul Bert, 62300 Lens

Réservations : 03 21 18 63 21

Renseignements : education@louvrelens.fr

Administration

6, rue Charles Lecocq

B.P. 11 - 62301 Lens

HORAIRES D'OUVERTURE

- Ouvert tous les jours de 10h à 18h
- Ouverture à 9h pour les groupes sur réservation
- Fermé le mardi, le 1^{er} janvier, le 1^{er} mai et le 25 décembre
- Dernier accès à 17h15
- Parc du musée accessible gratuitement tous les jours, de 7h à 21h du 16 avril au 31 octobre et de 8h à 19h du 1^{er} novembre au 15 avril

Retrouvez toute la programmation du musée « Expositions et activités » et « Spectacles et conférences » dans nos programmes disponibles à l'accueil du musée et sur le site louvrelens.fr

EXPOSITION

Commissaires :

Marie LAVANDIER, directrice du Louvre-Lens

Juliette GUÉPRATTE, directrice de la stratégie au Louvre-Lens

Luc PIRALLA, directeur adjoint du Louvre-Lens

Directrice de publication :

Marie LAVANDIER, directrice, musée du Louvre-Lens

Responsable éditorial :

Luc PIRALLA, directeur adjoint, musée du Louvre-Lens

Coordination :

Loraine VILAIN, chargée de projets de médiation,

musée du Louvre-Lens

Gautier VERBEKE, chef du Service médiation,

musée du Louvre-Lens

Iconographie :

Charles-Hilaire VALENTIN, chargé d'éditions, musée du Louvre-Lens

Florent VARUPENNE, assistant iconographe

Conception :

Loraine VILAIN, chargée de projets de médiation, musée du Louvre-Lens

Isabelle BRONGNIART, conseillère pédagogique

en arts visuels, missionnée au musée du Louvre-Lens

Peggy GARBE, professeur d'arts plastiques au collège

Henri Wallon de Méricourt, missionnée au musée du Louvre-Lens

Marie-Lise HERNU, conseillère pédagogique en arts

visuels, missionnée au musée du Louvre-Lens

Godeleine VANHERSEL, professeur

d'histoire-géographie et d'histoire des arts au lycée

Pasteur de Lille, missionnée au musée du Louvre-Lens

Ludovic DEMATHIEU, chargé de projets de médiation,

musée du Louvre-Lens

Suivi d'exposition :

Louise KOLODZIEJSKI, chargée de recherche

et d'expositions, musée du Louvre-Lens

Graphisme et mise en page :

Marie D'AGOSTINO, graphiste-maquettiste,

musée du Louvre-Lens

Photo de couverture :

Vassily KANDINSKY

(1866-1944)

Cercle noir sur fond blanc

Vers 1922-1933

Gouache sur papier

Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne

- centre de création industrielle

Crédits photographiques :

Couverture : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Adam Rzepka

Page 4 : © Fondation Lucio Fontana, Milano/ SIAE / ADAGP, Paris 2020 / Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacqueline Hyde

Page 5 (haut) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

Page 5 (bas) : © Bagnols-sur-Cèze, musée Léon-Alègre

Page 6 (haut) : © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Page 6 (bas) : © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Page 7 (haut) : © Kunsthaus Zürich

Page 7 (bas) : © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine

Beck-Coppola

Page 8 (haut) : © Ville de Boulogne-sur-Mer

Page 8 (centre) : © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Christian

Decamps

Page 8 (bas) : © Reims, Musée des Beaux-Arts / C. Devleeschauwer

Page 9 (centre) : © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

Page 9 (bas, gauche) : © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Page 9 (bas droite) : © Musée de Picardie / Marc Jeanneteau

Page 10 (haut) : © Saint-Omer, Musée Sandelin © 8KStories

Page 10 (centre) : © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda

Page 10 (bas, gauche) : © P. Joffre, C. Pignol / Galliera / Roger-Viollet

Page 10 (bas droite) : © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé

Lewandowski

Page 11 (haut) : © Jean-Philippe Charbonnier / Musée d'Art Moderne /

Roger-Viollet

Page 11 (centre) : © Centre Historique Minier (prêt ANMT)

Page 11 (bas) : © Musée La Piscine (Roubaix), Dist. RMN-Grand Palais /

Alain Leprince

Page 12 (haut) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

Page 12 (centre) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé

Lewandowski

Page 12 (bas) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Page 13 (centre) : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand

Palais / Philippe Migeat

Page 13 (bas) : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /

Adam Rzepka

Page 15 : © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Page 16 : © BnF

Page 17 (centre) : © The Estate of James Lee Byars / Collection Venet

Foundation / Jerome Cavaliere

Page 17 (bas) : © ADAGP, Paris / Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.

RMN-Grand Palais / Jean-Claude Planchet

Page 18 (haut droite) : © ADAGP, Paris 2020 / Françoise Pétrivitch,

courtesy Sémiose, Paris / photo : Aurélien Mole

Page 18 (haut gauche) : © Renie Spoelstra / des mondes dessinés | frac

picardie hauts-de-france

Page 18 (centre) : © Edith Dekyndt / des mondes dessinés | frac picardie

hauts-de-france

Page 18 (bas) : © ADAGP, Paris 2020 / Bernar Venet / Collection Venet

Foundation, courtesy famille Guichard / Xiny Hu

Page 19 (a) : © collection du Musée National de Varsovie / Photo : Piotr

Ligier

Page 19 (b) : © RMN-Grand Palais / Stéphane Maréchalle

Page 19 (c et d) : © Reims, Musée des Beaux-Arts / C. Devleeschauwer

Page 19 (e) : © Fondation Lucio Fontana, Milano/ SIAE / ADAGP, Paris

2020 / Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /

Jacqueline Hyde

Page 20 (haut) : © Jean-Philippe Charbonnier / GAMMA-RAPHO / Cnap /

crédit photo : Fabrice Lindor

Page 20 (centre) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

Page 21 (haut) : © Adagp, Paris 2019 / Ange Leccia / Jacques Faujour

Page 21 (centre) : © RMN-Grand Palais / Stéphane Maréchalle

Page 22 (a) : © Mairie de Bordeaux, musée de Bordeaux / Frédéric Deval

Page 22 (b) : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

Page 22 (c) : © BnF

Page 22 (d) : © Adagp, Paris 2020 / Anette Messenger / mbac

Page 23 (a) : © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

Page 23 (b) : © Reims, Musée des Beaux-Arts / C. Devleeschauwer

Page 23 (c) : © BnF

Page 23 (d) : © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
PARTIE 1 : LES NOIRS DE LA NATURE	5
I. Nuit	5
II. Effets de nuit	6
FOCUS : Des noirs sacrés	7
PARTIE 2 : LES SENS DU NOIR	9
I. Le noir et la mort	9
II. Des noirs distingués	10
FOCUS : Des noirs industriels	11
PARTIE 3 : LE NOIR POUR LE NOIR	12
I. Le noir, couleur de contrastes	12
II. L'essence du noir	13
FOCUS : Broyer du noir	14
CONCLUSION : LE NOIR, COULEUR DE LUMIÈRE	16
PISTES PÉDAGOGIQUES : CE QUE LE NOIR REND VISIBLE	17
I. Les matières du noir / le noir comme matières	17
PISTE CYCLE 1-2 : Découvrir les matières	17
PISTE CYCLE 2-3 : Représenter la matière	17
PISTE CYCLE 3-4 : Présenter la matière	18
II. Le noir qui s'explique / le noir qui révèle	19
PISTE CYCLE 1-2 : La nuit représentée	19
PISTE CYCLE 2-3 : Les physiques	20
PISTES CYCLE 3-4 : Les indivisibles	20
III. Avoir peur du noir / créer la peur	21
PISTE CYCLE 1-2 : Cachés dans le noir	21
PISTE CYCLE 2-3 : Les peurs originelles	22
PISTE CYCLE 3-4 : Les registres de la peur	23

Avertissement

En raison de mesures de confinement liées au contexte sanitaire international, certaines œuvres présentées dans le dossier pédagogique ne sont pas accrochées dans l'exposition.

Préambule : une exposition en temps de confinement

La semaine précédant le début du confinement lié à la propagation de l'épidémie de COVID-19 en France, l'accrochage de l'exposition battait son plein. Cependant, le plaisir lié à la découverte des œuvres dans leur nouvel écrin était terni par l'inquiétude.

L'évolution de la situation sanitaire conduisait à l'annulation de certains prêts, afin de préserver les convoyeurs accompagnant les œuvres du risque de contagion. À ce stade, une vingtaine d'œuvres de Pologne, d'Espagne ou des Etats-Unis n'étaient pas arrivées à Lens. Le parcours et la place des œuvres étaient révisés en conséquence : l'exposition « Soleils noirs » résistait, les œuvres s'alignaient pour trouver de nouvelles résonances.

Le confinement est survenu alors que le montage de l'exposition n'était pas terminé. Elle est restée aux trois-quarts installée, invisible du public. Certaines des œuvres ont dû être voilées pour les protéger de la lumière.

L'ouverture de « Soleils noirs » a dû être repoussée, les venues de nombreux visiteurs et groupes, reportées. Certains événements prévus de longue date par les équipes ont dû être annulés ou ajournés : temps forts, vernissage adultes et vernissage enfants, spectacles, Nuit des Musées, etc.

Pendant toute cette période, les équipes du musée ont travaillé pour que la vie de l'exposition soit la plus dense et la plus longue possible, notamment en négociant des prolongations de prêts afin d'ouvrir au-delà de la mi-juillet.

Il s'est agi aussi de la faire vivre autrement en la partageant à distance au public : reportages TV, podcasts, réseaux sociaux. Car une exposition sans des personnes pour la vivre, la voir, l'écouter n'a aucun sens.

Le préfixe « ex » du mot exposition signifie bien sortir, aller vers !

INTRODUCTION

Le noir est une couleur singulière à bien des égards. La moindre atténuation lui fait perdre son âme. Elle est dépourvue de certaines des caractéristiques de la couleur pour les physiciens et, sous un certain angle, pour les plasticiens. En physique, la couleur correspond à la perception sensorielle de l'œil humain quand il reçoit une lumière où domine une longueur d'onde. Le noir absorbe complètement la lumière et il n'a donc pas de longueur d'onde ou plus exactement, celle qu'il possède n'est pas visible par un œil humain. Le plasticien fait quant à lui la distinction entre couleur et valeur. Le premier des deux termes désigne une teinte et le second correspond à l'intensité lumineuse. Plus la valeur est forte, plus le noir est intense et l'obscurité grande. À l'inverse, une forte clarté correspond à une valeur faible. Comme toutes les nuances ont une valeur, le noir est donc une composante de la gamme chromatique. En réalité, le noir est une couleur des points de vue technique, culturel et historique. Il compte parmi les premiers pigments fabriqués par l'homme. Dans les grottes de la préhistoire, il était préparé à l'aide de bois carbonisé. Mélangé à l'eau, il a été à l'origine des premières encres quand l'homme a commencé à écrire. L'exposition *Soleils noirs* traite des questionnements parfois contradictoires liés à cette teinte à travers des chefs-d'œuvres de l'Antiquité à nos jours. Le titre de l'exposition se réfère aux premiers vers d'un sonnet de Gérard de Nerval intitulé *El Desdichado* :

*« Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Etoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie »*

L'association de deux mots de sens opposés comme « soleil » et « noir » est une figure de style appelée oxymore. La même contradiction caractérise la couleur noire.

Problématique : Pourquoi le noir est-il une couleur paradoxale ?

Le noir est tout d'abord la couleur de certains phénomènes naturels. Ce ton a acquis de nombreuses significations positives comme négatives. Les artistes l'utilisent en tant que moyen de créer des contrastes. Au 20^e siècle, ils s'intéressent plus précisément au matériau premier qui le constitue et à sa vibration intrinsèque.



Lucio FONTANA (1899-1968), *Concetto spaziale* (50-B.1), 1950, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Paris

PARTIE 1

LES NOIRS DE LA NATURE

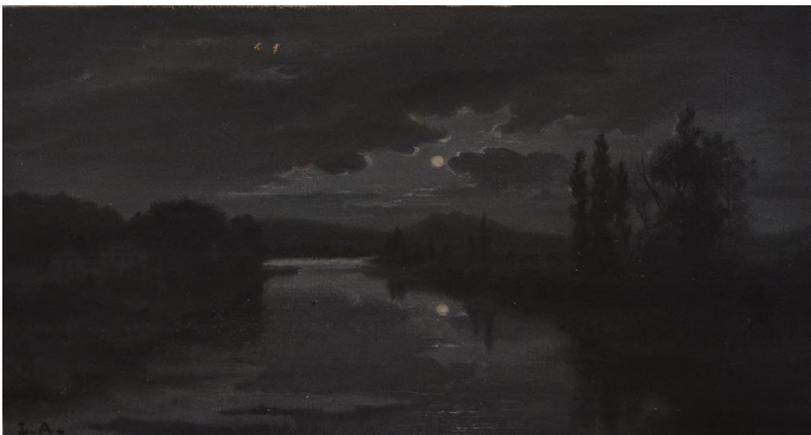
I. Nuit

Depuis les origines, l'expérience de la nuit est commune à tous les êtres humains. La nuit, parce qu'elle fait disparaître les repères, invite chacun à être attentif aux moindres mouvements, aux sons et aux odeurs. Elle appelle à la vigilance. Elle conduit le regard à prêter attention à la plus infime clarté. L'obscurité des ténèbres s'oppose à toute forme de représentation car elle est, a priori, un défi pour le peintre. Néanmoins, les paysages représentant un effet de nuit, d'ombre et de lumière, apparaissent dans la peinture à partir du 17^e siècle. Ils sont particulièrement en vogue au 19^e siècle à tel point que le mot nocturne apparaît pour les désigner. Peindre la nuit exige en fait de placer quelques zones éclairées sur la toile.

Dans le *Paysage, effet de clair de lune* (1759, Musée du Louvre), Joseph Vernet met en valeur la sérénité du moment. Il attire l'œil du spectateur vers la tache claire de l'astre lunaire et son reflet dans l'eau, tandis que les personnages au premier plan sont à peine éclairés comme pour mieux préserver leur intimité. Une clarté diffuse protège aussi les amours d'*Héro et Léandre* (Louis-Marie Baader, 1866, Grenoble, Musée de Grenoble). Les nuages tourmentés qui traversent le ciel crépusculaire préfigurent la fin funeste des amants.



Joseph VERNET (1714-1789), *Paysage, effet de clair de lune*, 1759
Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, département des Peintures



Léon ALÈGRE (1813-1884)
Pleine lune
Huile sur toile
Bagnols-sur-Cèze, Musée Léon Alègre

La couleur noire seule suffit à signifier la nuit en peinture. Léon Alègre la dilue plus ou moins pour obtenir les variations de gris avec lesquelles il compose un paysage imaginaire intitulé *Pleine lune* (Bagnols-sur-Cèze, Musée Léon Alègre) où la lune et son reflet sont les uniques points de lumière. *Concetto Spaziale* (50-B.1) (1950, Paris, Centre Pompidou) de Lucio Fontana fait songer à un ciel étoilé durant la nuit. Cet effet de réel naît du geste de l'artiste qui troue la surface noire de la toile afin de laisser apparaître le mur de la salle d'exposition. Les actes destructeurs que sont les perforations ont pour résultat d'ouvrir l'espace et d'aider la peinture à échapper à la bidimensionnalité.

Peindre des scènes de nuit offre donc aux peintres l'opportunité de créer des ambiances singulières. Cet effet est plus marqué encore quand des eaux sombres et opaques s'allient à l'obscurité. Alexander Harrison peint d'un vert profond l'eau et la végétation sur la toile intitulée *La Solitude* (Vers 1893, Paris, Musée d'Orsay). Les teintes claires de l'unique personnage et de la barque sur laquelle il se dresse n'en ressortent que mieux. Dans cet univers calme, la jeune femme paraît se livrer à la contemplation plutôt qu'au déplacement vers un lieu précis. Le silence émane aussi de *L'île aux morts* de Françoise Pérovitch (2019, collection particulière). Ce grand dessin à l'encre rend hommage à la série de peintures du même nom d'Arnold Böcklin (1827-1901). Une silhouette, un édifice, des arbres et leurs reflets sont rendus par des masses de couleurs fluides qui émergent du noir dans ce monde impénétrable et inquiétant.



Alexander HARRISON (1853-1930)
La Solitude
 Vers 1893
 Huile sur toile
 Paris, musée d'Orsay, acquis en 1893

II. Effets de nuit

La nuit est noire par nature mais d'autres phénomènes naturels provoquent un obscurcissement temporaire de l'atmosphère. Lorsque la tempête éclate, les nuages bas sont si denses qu'ils masquent presque complètement la lumière du soleil. Les arbres ploient sous l'effet des rafales de vent. Émile Breton l'a observé avec acuité lorsqu'il a peint *L'Ouragan* (1861, Arras, Musée des Beaux-Arts). Les arbres, au premier plan, ont une taille monumentale. À l'inverse, le clocher de Courrières - le village natal de l'artiste - est bien petit. Cette différence d'échelle souligne la puissance des forces de la nature. Ange Leccia atteint le même but dans *Orage* (1999, Vitry-sur-Seine). Cette installation composée de deux écrans vidéo plonge le spectateur au cœur des éléments déchaînés : la lumière des éclairs zèbre soudainement les nuages noirs, le tonnerre gronde et la pluie tambourine. L'œuvre, qui se répète en boucle, se limite aux éléments essentiels de l'orage mais cela suffit à réveiller des frayeurs enfantines. L'atmosphère est inquiétante le long de la *Misty Road* (2014, FRAC Picardie - Amiens) de Renie Spoelstra. Aucun élément ne permet de situer cet endroit dans l'espace ou dans le temps. Pourtant, ce dessin au fusain de grand format a pour origine une photographie prise par l'artiste lors d'un séjour en Oregon aux États-Unis. Sur cette image, le ciel est à l'orage. La route mène vers l'inconnu. La colline couverte de sapins barre l'horizon. Le contraste

entre les zones estompées et celles où la couleur est dense renforce encore l'effet dramatique. Cependant tout est tranquille. L'ambiance rappelle le cinéma d'Alfred Hitchcock et de David Lynch qui fascine l'artiste. Comme dans leurs films, *Misty Road* allie paradoxalement le calme à la sensation d'un danger latent.

Tempêtes, orages et éclipses sont des phénomènes indépendants de la volonté de l'être humain. L'artiste choisit quelquefois délibérément de créer des effets lumineux. Joseph Vernet se place dans l'ombre d'une grotte pour sa *Vue d'une cascade à travers des rochers*, (Vers 1735-1740, Paris, Musée du Louvre). Des roches sombres encadrent un paysage lumineux. La perspective du tableau est renforcée par ce contrejour entre le premier plan et les suivants. Cet effet peut être obtenu grâce à l'utilisation judicieuse de la lumière en atelier. Michelangelo Merisi dit le Caravage a mis au point une méthode révolutionnaire où l'éclairage vient d'en haut dans une pièce sombre. Ce dispositif accentue les différences entre les parties claires et les zones dans la pénombre. Le procédé est repris par Jusepe de Ribera, l'un des tenants du Ténébrisme, un mouvement qui a systématisé l'emploi du clair-obscur caravagesque. La pâleur du corps du christ mort sur la *Descente de croix* (Ernest Hébert, d'après Jusepe De Ribera vers 1840, Paris, musée Hébert) ressort sur les couleurs foncées des vêtements et du fond. L'œuvre suscite l'empathie pour nourrir la méditation du chrétien. L'éclairage qu'Émile Friant dispose en contrebas de la scène qu'il dépeint est un artifice. Le jeune couple d'*Ombres portées* (1891, Paris, Musée d'Orsay) est éclairé en contre-plongée. Leurs ombres sont projetées sur le mur. L'œuvre est une référence explicite à un extrait de *l'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien. L'auteur romain raconte comment la fille d'un potier grec, dessine sur le mur le contour du visage de son amant en partance pour l'étranger. Son père applique de l'argile sur l'esquisse et en fait le premier bas-relief. C'est donc de l'ombre que seraient nées la sculpture et la peinture.



Émile FRIANT (1863-1932), *Ombres portées*, 1891,
 huile sur toile, Paris, musée d'Orsay



Johann Heinrich FÜSSLI (1741-1825)
Les Trois sorcières
 1783
 Huile sur toile
 Zürich, Kunsthaus

Le sacré est inaccessible. Il appartient à un domaine séparé du monde normal, c'est-à-dire ce qui est profane. Il est ce qui ne doit pas être souillé parce qu'il permet d'entrer en relation avec Dieu. Le sacré est objet de dévotion et de respect infini et le transgresser est considéré comme un péché qui mène à la chute. La couleur noire traduit cette ambiguïté du sacré. Associée à l'enfer et à la sorcellerie, elle en transmet les aspects négatifs. Néanmoins, elle possède aussi des connotations positives et permet de mettre en valeur le bien par rapport au mal.

Le christianisme, dès la fin du Moyen Âge, assimile le noir à la superstition et la sorcellerie à une forme de culte du diable. Les sorciers font appel à des forces occultes pour pratiquer la divination. *Les Trois sorcières* (1783, Zürich, Kunsthaus) de Johann Heinrich Füssli prédisent leur avenir à Banquo et Macbeth dans la pièce de Shakespeare. Le peintre les a représentés de profil et les a volontairement enlaidies afin de monter à quel point ces créatures sont maléfiques et dangereuses. Leur vie s'achèvera nécessairement dans les flammes de l'enfer.

En 1751, Jean-Marc Nattier s'inspire quant à lui du *Paradis perdu* de John Milton, poème épique publié en 1667. Il choisit plus précisément de dessiner le combat final de Dieu avec Satan à la fin du livre VI. Au ciel, Dieu le Père délègue ses pouvoirs à son fils qui précipite les anges rebelles dans les abîmes de l'enfer. La mort, sous l'aspect d'un squelette, et les sept péchés capitaux sous la forme d'un monstre à sept têtes se mêlent aux anges vaincus dans la grappe des corps qui tombent. Nattier est fidèle au poème de Milton dont il illustre la scène dans toute sa complexité et ses moindres détails.

Dante Alighieri compose la *Divine Comédie* entre 1303 et 1321. La première partie, consacrée à *L'Enfer* est illustrée par Gustave Doré dans l'ouvrage qu'il édite à ses frais en 1861. Le poète italien raconte comment, accompagné de Virgile, il arrive au paradis après avoir traversé le purgatoire et l'enfer. Cet endroit est représenté comme une énorme cavité composée de neuf cercles où les pécheurs sont enfermés. L'illustration du chant V, *Amour vous a conduit à la même mort !* (1861, Paris, BNF) indique le destin fatal de ceux qui s'adonnent à la luxure.



Jean-Marc NATTIER (1685-1766), *La Chute des anges rebelles*, 1751, pierre noire, sanguine, rehauts de blanc sur papier brun maroufflé sur toile, Paris, Musée du Louvre



Artiste audomarois, *La Vierge à l'Enfant, dite Vierge nautonière*, 1803, bois, Boulogne-sur-Mer, Basilique Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception



Égypte, *Amulette en forme de deux doigts joints*, vers 1000 avant J.-C., pierre noire, Paris, Musée du Louvre

Dans la religion chrétienne, le noir possède aussi des connotations positives. Les vierges noires telle *La Vierge à l'Enfant, dite Vierge nautonière* (1803, Boulogne-sur-Mer, Basilique Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception) étaient invoquées par les fidèles en raison de leur pouvoir de protection. Le teint sombre de ces statues proviendrait peut-être de l'interprétation littérale de cet extrait du *Cantique des cantiques*, la Bible, I. 5-6 :

« Je suis noire mais je suis belle, filles de Jérusalem,
Comme les tentes de Kédar, comme les pavillons de Salomon
Ne prenez pas garde à mon teint noir, C'est le soleil qui m'a brûlée... »

En Égypte ancienne, le limon déposé par la crue du Nil est noirâtre. Il permet à la végétation de renaître. Sa couleur est donc synonyme de fertilité, de mort et de renaissance. C'est pourquoi les divinités qui incarnent ces fonctions sont parfois sculptées dans des roches noires : le basalte pour *Le dieu Osiris* (vers 664-332 avant J.-C., Paris, Musée du Louvre) et la grauwacke pour *La déesse Isis* (vers 100-200, Paris, Musée du Louvre). Une pierre sombre a servi à fabriquer l'*Amulette en forme de deux doigts joints* (vers 1000 avant J.-C. Paris, Musée du Louvre). Ce talisman était glissé entre les bandelettes de la momie à l'endroit du corps où était l'incision faite pour enlever les viscères. L'objet refermait symboliquement la plaie et le corps était intact pour le voyage dans l'au-delà.

Dans l'art religieux, l'usage conjoint du noir et de couleurs pâles accentue la portée du message chrétien. Les teintes sombres et les forts contrastes lumineux permettent de dramatiser les épisodes de la Passion, d'en faire ressentir la douleur. Gérard Seghers choisit de montrer *Le Christ après la flagellation* (vers 1620-1625, Reims, Musée des Beaux-Arts) nu, ensanglanté, se trainant à genoux pour ramasser ses vêtements. La position au premier plan du Christ, la mise en valeur de son corps souffrant par le clair-obscur interpellent le spectateur avec une grande force.



Gérard SEGHERS (1591 - 1651)
Le Christ après la flagellation
Vers 1620-1625
Huile sur toile
Reims, Musée des Beaux-Arts

Les évangiles selon Luc, Matthieu et Marc disent que le ciel s'est obscurci à cause d'une éclipse lorsque le Christ est mort sur la croix. David Teniers, dit le Vieux le représente agonisant sur *Le Calvaire* (vers 1630-1640, Paris, Musée du Louvre) au moment où ce phénomène, considéré comme miraculeux, se produit. Le corps blanchâtre du Christ, incarnation du salut, se détache dans la pénombre créée par l'éclipse. L'emploi de la couleur noire renforce spectaculairement l'opposition entre le bien et le mal.

Les teintes sombres des images de l'enfer, le noir des dieux égyptiens et des vierges chrétiennes ou le clair-obscur des scènes de la Passion visent au même but : susciter la compassion ou créer la peur pour ramener le chrétien sur le chemin de la lumière par opposition aux ténèbres. Le sacré, tel qu'il est évoqué ici, est d'ordre religieux. Tantôt les œuvres d'art illustrent, directement ou indirectement, les évangiles ou la Bible. Tantôt, elles font partie du rituel religieux et sont objets de culte. Certaines peuvent même posséder une fonction magique. Elles sont alors liées à des forces naturelles, montrant ainsi que le sacré est une notion anthropologique qui dépasse largement le champ du religieux.

PARTIE 2

LES SENS DU NOIR

I. Le noir et la mort

La couleur noire, parce qu'elle est associée à la perte de la lumière et donc de vie, symbolise la mort. Toujours présente dans la vie des humains, elle est évoquée de diverses manières selon les époques.

La famine, la peste noire, qui ravage l'Europe à partir de 1347, et la guerre de Cent Ans (1337-1453) modifient les mentalités face à la mort. Tous, riches et pauvres, sont égaux face à elle. La mort est vue comme un combat angoissant dont l'enjeu est l'âme de l'agonisant. Satan tente de se l'approprier à l'aide de tentations auxquelles il faut résister pour accéder au paradis. L'effigie du défunt sculptée sur la dalle funéraire prend alors l'aspect d'un cadavre appelé transi, tel celui de *Guillaume Lefranchois, médecin et chanoine, provenant de l'église Saint-Barthélemy de Béthune* (1446, Arras, Musée des Beaux-Arts). Les muscles ont fondu laissant saillir les os du squelette. Les vers ont commencé à dévorer le ventre. L'effet est saisissant.

Un crâne seul suffit à rappeler que la mort rôde sans cesse. Il accompagne Marie Madeleine dans sa méditation. Il est présent dans les vanités, des natures mortes évoquant la mort qui apparaissent au début du 17^e siècle en Hollande. Ce genre d'œuvres est aussi appelé *Memento mori*, expression latine signifie « Souviens-toi que tu vas mourir ». Les objets figurés sur ces peintures rappellent la brièveté de l'existence et le nécessaire renoncement aux choses du monde pour gagner la vie éternelle. La *Vanité, ou Allégorie de la vie humaine* de Philippe de Champaigne (vers 1645, Le Mans, Musée de Tessé) aligne sur une table de pierre trois éléments symbolisant la fuite du temps : une tulipe en train de faner, un crâne édenté et un sablier. Ces objets se détachent sur un fond noir qui rend leur présence d'autant plus percutante. Théodule Ribot procède de la même manière pour mettre en valeur les blancs rosés et les rouges sang du *Gigot*, (vers 1870-1880, Amiens, Musée de Picardie). Cette cuisse d'animal écorché fait instantanément penser à la mort. Le contraste entre le quartier de viande et les ténèbres infinies de l'arrière-plan produit un effet saisissant dans cette inhabituelle vanité.



Philippe DE CHAMPAIGNE (1602-1674)
Vanité, ou Allégorie de la vie humaine
Vers 1645, huile sur bois
Le Mans, Musée de Tessé

La juxtaposition des teintes sombres et claires dramatise la scène sur la *Pietà* (1842, Lyon, Musée des Beaux-Arts) d'Hippolyte Flandrin. En peinture ou en sculpture, une *pietà* représente généralement la Vierge avec le corps du Christ mort sur ses genoux. Celle du peintre lyonnais est debout, sans visage, vêtue de noir, presque fantomatique. À l'inverse, le Christ semble simplement endormi. L'œuvre exprime de manière poignante la douleur d'une mère devant son fils mort. Hippolyte Flandrin venait de perdre son frère aîné quand il a réalisé cette peinture. De même, Émile Friant dépeint lui le chagrin d'une mère qui a perdu son enfant. *Douleur* (1898, Nancy, Musée des Beaux-Arts) présente un enterrement. Une

mère se penche sur la fosse où le corps a été déposé tandis que deux parentes la retiennent. Toutes portent de longs et sobres vêtements noirs respectant en cela les règles du deuil strictement codifiées à l'époque.



Hippolyte FLANDRIN (1809-1864), *Pietà*, 1842, huile sur toile, Lyon, Musée des Beaux-Arts



Théodule RIBOT (1823-1891), *Gigot*, vers 1870-1880, huile sur toile, Amiens, Musée de Picardie

II. Des noirs distingués



Obtenir des tissus vraiment noirs s'est avéré longtemps difficile. Ce n'est que dans la seconde moitié du 14^e siècle que les teinturiers y parviennent et les vêtements de cette teinte restent un luxe réservé aux plus aisés.

Martin Luther et Jean Calvin sont l'un et l'autre à l'origine du protestantisme qui se répand en Europe à partir du 16^e siècle. Les protestants comme les catholiques doivent faire preuve de modestie jusque dans leurs tenues vestimentaires d'où le choix de la couleur noire. De surcroît, la couleur dans l'habillement est associée au diable. *Henrick Verburg* et son épouse *Elizabeth van der Aa*, portraituretés par Thomas de Keyser en 1628 (Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin) appartiennent à la haute bourgeoisie d'Amsterdam, ville où le peintre était installé. Tous trois sont certainement des calvinistes car cette obédience du protestantisme est devenue dominante aux Pays-Bas. Les deux époux sont élégamment vêtus de somptueuses soies noires rehaussées de quelques fines dentelles. La richesse des tissus, les broderies d'or du bustier et les nombreux bijoux d'Elizabeth traduisent l'opulence du couple.

Thomas DE KEYSER (Vers 1596-1667)
Portrait d'Elizabeth van der Aa
1628, huile sur bois
Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin

L'habit et le chapeau délicatement brodés de *François de Lorraine (1519 - 1563), duc de Guise, Pair du Royaume et grand chambellan* (Vers 1550-1560, Paris, Musée du Louvre) témoignent de la fortune de cet homme élégant. Le duc est l'un des principaux chefs catholiques durant la première guerre de religion (1562-1563). Le portrait, réalisé par l'atelier de François Clouet, le présente vêtu de noir. Cette mode est venue d'Espagne où règnent des souverains de la famille des Habsbourg. Ils ont hérité du duché de Bourgogne et en ont gardé le port du noir à la cour. *Le Portrait de Charles II, Roi d'Espagne* (entre 1625 et 1700, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts) montre que le roi ne déroge pas à la règle lorsqu'il est portraitureté à l'âge de douze ans par Juan Carreño De Miranda. En costume de monarque, il porte l'épée au côté et l'emblème de l'ordre de la Toison d'or à la boutonnière. Le salon des miroirs du palais de l'Alcazar à Madrid où il se trouve a été décoré par Velásquez aidé de Carreño De Miranda. Le choix d'un tel cadre, où figurent des portraits des prédécesseurs de Charles II, affirme la continuité de la dynastie qui s'éteindra néanmoins avec ce roi.



Juan CARREÑO DE MIRANDA (1614- 1685), *Portrait de Charles II, Roi d'Espagne* (entre 1625 et 1700), huile sur toile, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts

Édouard Manet était fasciné par Velasquez et ses contemporains espagnols ainsi que par la peinture de Frans Hals. *Le Portrait de Berthe Morisot à l'éventail* (1874, Lille, Palais des Beaux-Arts) en témoigne par l'importance et le travail du noir. Manet, pour rendre plus magnétique encore le regard de la jeune artiste a peint en noir ses yeux verts. Carolus-Duran partage les sympathies artistiques de son ami Manet. Les reflets moirés et satinés de la robe de *La Dame au gant* (1869, Paris, Musée d'Orsay) révèlent la virtuosité du peintre. La toile donne l'impression d'un instantané : la dame – son épouse – regarde directement le spectateur tout en enlevant ses gants. Mme Carolus-Duran suit la mode de son temps. En effet, depuis les années 1850, le noir est la couleur dominante des tenues de ville car la suie des fumées d'usine salit jusqu'aux vêtements et les teintes sombres sont donc les moins salissantes. La vogue du noir se poursuit après la Première Guerre mondiale pour une autre raison. Les veuves des millions de soldats morts sur les champs de bataille sont en deuil. Coco Chanel, en écho avec l'air du temps, crée le scandale en signant en 1926 la petite robe noire, simple et courte. Jeanne Lanvin dessine à son tour un modèle qui adopte la ligne « tube ». La simplicité de la coupe de cette *Robe Neptune* (1926, Paris, Palais Galliera, Paris) est soulignée par l'élégance des longues franges de la jupe. Les vêtements noirs sont devenus depuis omniprésents dans nos rues et dans nos sociétés.



Jeanne-Marie LANVIN (1867-1946), *Robe Neptune*, Hiver 1926 - 1927, satin de soie, Paris, Palais Galliera – musée de la Mode de la Ville de Paris



Édouard MANET (1832-1883), *La peintre Berthe Morisot (1841-1895) à l'éventail*, 1874, huile sur toile, Lille, Palais des Beaux-Arts – dépôt du musée d'Orsay

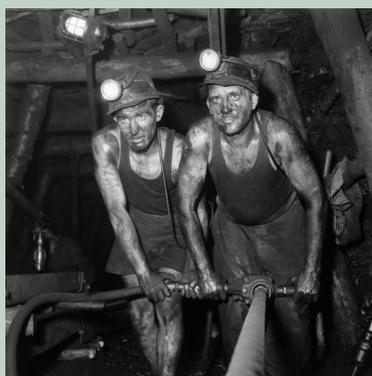
Des noirs industriels

Charbon, gueules noires, houille¹, terrils, pays noir sont autant de mots ou d'expressions qui renvoient au noir de l'industrie minière du nord de la France. Il semble que les symboliques du noir oscillent entre progrès et misère, développement économique et pollution, ils interrogent les codes de cette couleur dans l'industrie.

Cette histoire commence au 18^e siècle avec la découverte de la veine de charbon à Anzin dans le Nord (dont on célèbre le 300^e anniversaire de la découverte en 1720 à Fresnes-sur-Escaut) puis à Oignies dans le Pas-de-Calais, vers 1840. Cette roche rend possible la première révolution industrielle basée sur la machine à vapeur et le développement des chemins de fer. Structures sociales, modes de vie, économie sont profondément modifiés par le biais indirect de cette ressource. Le charbon extrait des profondeurs de la terre produit une fumée dense lors de sa combustion qui noircit le ciel et les villes. Mais il prend place également loin des mines : stocké dans les caves, brûlé dans les poêles, il accompagne le quotidien des Français. À Roubaix, un sac de charbon devient le sujet d'une photographie de Jean-Philippe Charbonnier et témoigne de l'importance de ce minerai dans la vie de tous les jours. Ce noir charbon symbolise progrès, prospérité et amélioration des conditions de vie pendant les Trente Glorieuses. Pourtant, dès les années 60, la récession touche les mines et annonce les plans de fermeture à venir. Plus récemment, c'est la prise de conscience du réchauffement climatique qui a mis en lumière les conséquences environnementales de cette activité et cette couleur est devenue symbole de pollution et d'archaïsme industriel.



Jean-Philippe CHARBONNIER, (1921-2004), *Le sac noir* (courée rue de Lannoy), Roubaix, 1958-1959, photographie noir et blanc, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris



Foreurs dans un chantier du fond [1950-1959], Archives du Service des relations publiques des HBNPC, n° inv. : C11R13P7-3885, Centre Historique Minier (prêt ANMT)

Le noir est aussi la couleur des paysages modelés par l'industrie charbonnière au point de donner au bassin minier du nord de la France le nom de *pays noir*. Carreaux de fosse, corons, voies ferrées ou chevalements, tels que les ont photographiés les artistes allemands Bernd et Hilla Becher, rappellent un territoire transformé par l'industrie du charbon. Les terrils, accumulations des déchets extraits en même temps que la houille puis entassés, forment ces monts artificiels qui se dressent comme les traces visibles de ce passé. Souterrain, le cadre de travail est sombre, étroit, salissant et pouvait blesser les ouvriers, il devenait une sorte d'enfer². C'est le noir industriel, celui des galeries, d'un monde accessible aux seuls mineurs qui est source de peurs pour ceux qui restent à la surface et qui craignent que la terre n'avale définitivement ces travailleurs.

Les *gueules noires*³ sont celles de ces ouvriers dont le corps reçoit les poussières de minerai en suspension et se figent dans cette atmosphère chaude et humide. L'omniprésence de la figure du mineur dans les années 50 à 70 fait écho à une double mythologie construite à la fin du 19^e siècle, un travailleur à la fois martyr et héros. Martyr, car il se sacrifie pour les besoins de l'industrie et peut subir une mort violente comme Constantin Meunier la représente dans *Le Grisou*, rappelant les catastrophes de Courrières⁴ ou de Liévin⁵. Il est aussi cet ouvrier sur lequel on

s'apitoie quand il est touché par la silicose⁶ ou parce qu'après des années de service, la récession le force à la reconversion. Mais les gueules noires symbolisent également la figure positive d'hommes courageux et solidaires. Le mineur est le héros de la « Bataille du charbon⁷ » qui permet les reconstructions d'après-guerre et la croissance des Trente Glorieuses. Enfin, il incarne l'avant-garde des luttes sociales en matière de temps de travail et de sécurité sociale⁸.

Le noir du charbon, moteur de l'industrie, couvrant le corps des gueules noires, transformant les paysages, a laissé des empreintes qui sont désormais des lieux de mémoire. L'inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO du bassin minier du nord de la France⁹ rend hommage à ce passé remarquable. Cette couleur aux symboliques parfois opposées, est devenue un signe distinctif de la région et nous rappelle la valeur de son patrimoine.



Constantin MEUNIER (1831-1905), *Le Grisou*, 1889-1893, bronze, Roubaix, La Piscine - Musée d'Art et d'Industrie André Diligent

¹Autre nom du charbon

²*Enfer-les-mines*, poème de Louis Aragon publié dans le recueil *Le Crève-Cœur* en 1941.

³Expression attestée dès la fin du 19^e siècle.

⁴1099 morts en 1906

⁵42 morts en 1974

⁶Silicose : maladie pulmonaire provoquée par l'inhalation des poussières de silice.

⁷Lancée en 1946 par De Gaulle, la « Bataille du charbon » a pour objectif la production de 120 000 tonnes par jour.

⁸Journée de 8h obtenue pour les abatteurs en 1905 et premières caisses de retraites et d'assurance maladie en 1894.

⁹Inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO en 2012.

PARTIE 3

LE NOIR POUR LE NOIR

I. Le noir, couleur de contrastes

Le noir, en particulier lorsqu'il est traité en aplat, met en valeur les autres couleurs.

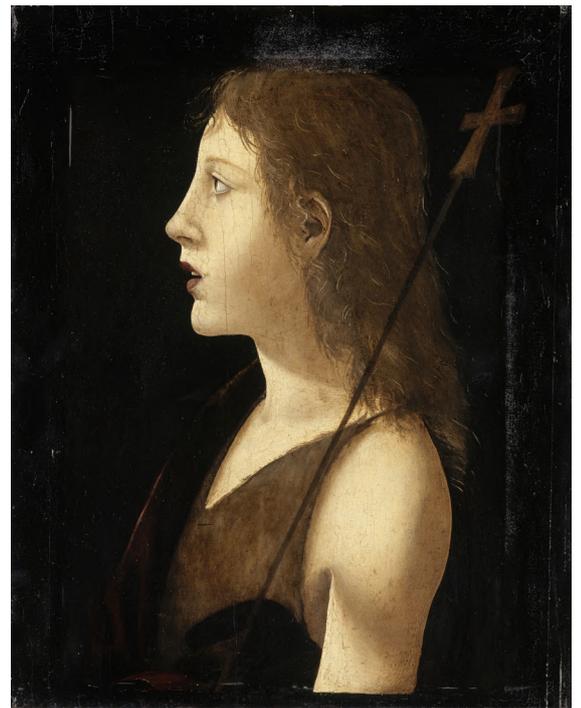


Au 7^e siècle avant J.-C., un nouveau type de poterie apparaît en Étrurie, une région située en Italie, au nord de Rome. Le *bucchero* se caractérise par sa belle couleur noire aux reflets lustrés qui cherche à imiter le métal. Cet aspect provenait d'une cuisson de l'argile en atmosphère privée d'oxygène. De simples incisions dans cette matière suffisent à faire naître des motifs qui se dessinent en blanc sur la couche sombre. L'*Amphore* (vers 640-610 avant J.-C., Paris, Musée du Louvre) est ornée d'une double spirale surmontée de traits horizontaux sur la panse et de lignes verticales sur les anses. Simon Hantaï part aussi du noir pour faire apparaître le blanc. Il cherche une méthode grâce à laquelle le geste de la main s'efface. Pour ce faire, il adopte systématiquement la technique du pliage à partir de 1960. La toile, une fois pliée, est recouverte d'une peinture monochrome, noire dans le cas de l'*Étude I, suite pour Pierre Reverdy* (1969, Vitry-sur-Seine, MAC VAL). Seules les parties accessibles au pinceau sont peintes. Les zones laissées en réserve apparaissent en blanc quand le tissu est déplié. Hantaï, grâce à la méthode du pliage, résout le problème qu'il se posait : « comment vaincre le privilège du talent, de l'art, etc. ? »¹⁰.

Ci-contre :
D'après Antonio
PUCCIO, dit
PISANELLO
(Vers 1395 –
1455), *Médaille*
représentant
Cecilia
Gonzague,
fille de Louis III
(1414-1478),
marquis de
Mantoue (Italie),
1447, bronze,
Paris, musée du
Louvre

Une figure colorée se détachant sur un fond noir ou, au contraire, une forme sombre se découpant sur un arrière-plan clair font apparaître des silhouettes. Les artistes de la Renaissance exploitent ce type de contraste dans les portraits qu'ils réalisent. Les peintres du 15^e siècle italien optent souvent pour le profil. Fascinés par l'Antiquité, ils s'inspirent des effigies impériales représentées sur les monnaies romaines ou des médailles dessinées d'après Pisanello à l'instar de celle représentant *Cecilia Gonzague, fille de Louis III (1414-1478), marquis de Mantoue (Italie)* exposée en Galerie du temps. Le portrait de profil permet d'idéaliser les traits du modèle et d'en souligner les qualités. L'utilisation d'un fond uniformément

noir fait ressortir la carnation du visage et les teintes de la chair. La lumière souligne le modelé de la tête et du corps. Seule importe la personne représentée. Le *Saint Jean-Baptiste enfant* (vers 1500-1521, Paris, Musée du Louvre) de Piero di Cosimo semble surgir des profondeurs de la surface obscure tout comme la dame du *Portrait de femme, dit La Belle Ferronnière* (Vers 1495-1499, Paris, Musée du Louvre) attribuée à l'atelier de Léonard de Vinci. Sandro Botticelli utilise le procédé inverse dans le *Portrait de jeune homme* (vers 1480-1485, Paris, Musée du Louvre). L'habit du modèle est un aplat noir. L'arrière-plan est fait d'un dégradé de bleus traités en perspective de manière à suggérer un paysage afin de mettre en exergue l'individu par l'opposition du noir et des couleurs. Le résultat donne l'impression que le personnage portraituré s'avance vers le spectateur.



Piero DI LORENZO, dit PIERO DI COSIMO (Vers 1461-1521), *Saint Jean-Baptiste enfant*, vers 1500-1521, huile sur bois, Paris, Musée du Louvre



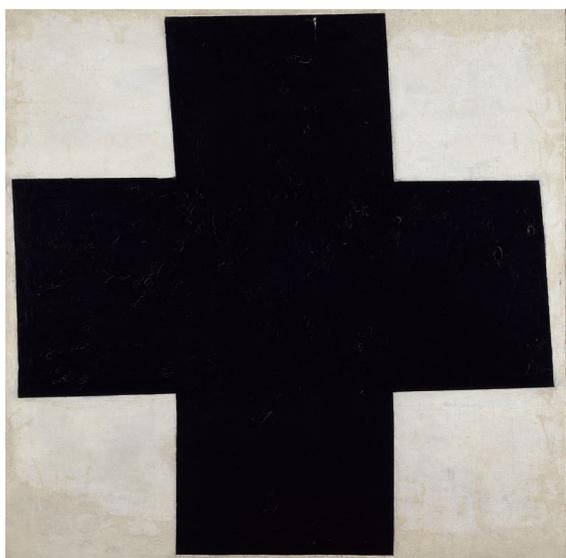
Alessandro FILIPEPI, dit Sandro BOTTICELLI (1445-1510), *Portrait de jeune homme*, vers 1480-1485, tempera sur bois, Paris, Musée du Louvre

¹⁰Geneviève Bonnefoi, *Hantaï*, Beaulieu-en-Rouergue, Éditions de l'association culturelle de l'abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, 1973. p. 23

Cinq siècles plus tard, Matisse étudie lui aussi les effets produits par une figure noire sur un fond coloré et réciproquement dans *Jazz*, (1947, Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse). Ce livre alterne des images et des textes. La planche I, intitulée *Le clown* montre une silhouette blanche sur un fond noir tandis qu'*Icare* sur la planche VIII se découpe en noir sur un aplat bleu de cobalt ponctué d'étoiles. Le peintre, pour réaliser les illustrations, découpe des formes aux ciseaux dans de grandes feuilles recouvertes de peinture à la gouache d'une seule nuance. Matisse taille directement dans la surface colorée, dans un geste qui rappelle celui du sculpteur. Les éléments découpés sont ensuite collés de manière à obtenir une harmonie entre les couleurs et le noir, entre les courbes et les contrecourbes. L'artiste est parvenu à réconcilier l'art du coloriste à celui du dessinateur puisque le découpage réunit les deux techniques.

II. L'essence du noir

La couleur noire offre des possibilités plastiques singulières puisque, en principe, elle ne peut être que pure. En effet, tout ajout d'une autre teinte la dénature. Cet aspect radical explique pourquoi elle est l'un des éléments inhérents à la modernité. Elle offre une nouvelle conception de l'art, du beau et des liens entre l'art et la vie.

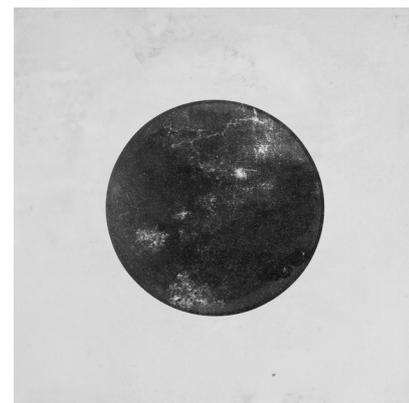


Kazimir
MALÉVITCH
(1878 - 1935),
Croix [noire],
1915, huile
sur toile,
Paris, Centre
Pompidou -
Musée national
d'art moderne
- centre de
création
industrielle

Kasimir Malévitch, l'un des initiateurs de la modernité, opte pour une démarche radicale. Il est, avec en particulier Piet Mondrian et Vassily Kandinsky, à l'origine de l'art abstrait entre 1911 et 1915. Dans le *Carré noir* (exposé en 1915 à la Tretyakov Gallery), il remet en cause la conception traditionnelle de la peinture comme étant nécessairement figurative. L'emploi de formes géométriques simples lui permet de libérer la peinture du monde des objets. La *Croix [noire]* (1915, Paris, Centre Pompidou), est en fait constituée de deux carrés, dilatés pour l'un en hauteur, pour l'autre en largeur. Malevitch souhaite, avec une grande économie de moyens, créer une sensation pure afin de libérer l'esprit pour qu'il accède à l'invisible, à l'infini de l'espace cosmique. Vassily Kandinsky pense lui aussi que l'art doit aller au-delà du réel. Il participe à l'aventure du Bauhaus, l'école d'architecture d'avant-garde fondée en Allemagne en 1919 et fermée en 1933. Son activité d'enseignant l'a probablement aidé à systématiser ses idées. *Le Cercle noir sur fond blanc* (vers 1922-1933, Paris, Centre Pompidou) fait partie du matériel d'enseignement dont il faisait usage au Bauhaus. Kandinsky définit les éléments primaires de l'œuvre d'art : couleurs et formes. Il s'intéresse à leurs effets plastiques, psychologiques et spirituels. Il distingue les couleurs en fonction de deux axes antagonistes dont l'un oppose la clarté à l'obscurité, c'est-à-dire le blanc au noir. Cet axe est, selon lui, statique car l'une et l'autre valeurs évoquent le vide. Dans les formes, le triangle est associé à l'activité et à l'agressivité alors que le carré représente le calme. Le cercle incarne le monde spirituel.

Durant la seconde moitié du 20^e siècle, des matières intrinsèquement noires et jusque-là inusitées suscitent l'intérêt des artistes. L'une d'entre elles possède le premier rôle dans le *Tas de charbon* (1963, Collection particulière) de Bernar Venet. Le plasticien joue avec la gravité et l'aléatoire à l'aide de ces morceaux d'anthracite. Le tas se forme et s'éboule indépendamment de toutes règles de composition qui auraient été voulues par l'artiste. Le seul véritable créateur est le hasard. La matière contient l'œuvre en puissance et l'artiste la laisse simplement se créer. Les volutes qui s'élèvent sur la vidéo *A is hotter than B* (2005, Amiens, FRAC Picardie) d'Édith Dekyndt sont elles aussi parfaitement aléatoires. Elles résultent d'un protocole précis qui part du fait que A est plus chaud que B comme le dit le titre traduit en français. A désigne de l'eau et B de l'encre de chine congelée. Des doigts chauffent l'encre pour la dissoudre, un phénomène plus ou moins rapide selon la température de l'eau. L'image vidéo a été renversée et donne l'illusion que le liquide noir s'élève comme s'il défait la pesanteur. Édith Dekyndt fait naître le merveilleux des lois de la physique et le spectateur en est hypnotisé.

Ad Reinhardt cherche lui aussi à créer un art transcendant, oublieux de tout ce qui n'est pas de l'art. *L'Ultimate Painting n°6* (1960, Paris, Centre Pompidou) nécessite de l'observateur un temps de contemplation. À première vue, l'œuvre se présente comme un carré noir uni, semble-t-il. Une observation attentive révèle un tableau divisé en neuf carrés égaux. Il s'avère également que le noir n'est pas tout à fait noir. Quelques nuances de couleurs sont à peine perceptibles. La réduction des moyens mis en œuvre amène le spectateur à effectuer une expérience sensorielle et méditative afin de s'interroger sur ce qui définit la peinture.



Vassily KANDINSKY (1866-1944), *Cercle noir sur fond blanc*, vers 1922-1933, gouache sur papier, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - centre de création industrielle 13

Le noir est l'un des premiers pigments fabriqués par l'homme. En fonction des matériaux utilisés et des procédés de fabrication, les noirs sont plus ou moins noirs, plus ou moins colorés et plus ou moins opaques.

LE DESSIN

Le **noir de charbon**, utilisé dès la préhistoire, était produit à partir de charbon de bois résineux. Cennino Cennini, dans *Il libro dell'arte* (1437) recommande l'utilisation du bois de saule (qui est encore utilisé de nos jours) pour obtenir le meilleur fusain. Volatile et peu adhérent, le fusain peut s'estomper pour obtenir des dégradés. À partir du 15^e siècle, on utilise également la pierre noire, ou « pierre d'Italie », qui est un schiste argileux taillé sous forme de bâtonnets offrant des noirs mats et profonds.

LES PIGMENTS NOIRS

Les divers auteurs des traités de peinture n'ont cessé de rechercher les recettes du noir idéal. Depuis l'Antiquité, les pigments noirs sont essentiellement obtenus par carbonisation d'un matériau organique. Le **noir de fumée**, déjà utilisé dans l'Égypte ancienne, est le résultat du broyage de la suie obtenue par combustion partielle de matériaux végétaux résineux ou huileux. Associé à un liant aqueux, il permet d'obtenir de l'encre de chine ou de l'encre pour l'imprimerie. Le **noir d'ivoire**, d'un noir profond et velouté, est issu de la carbonisation de l'ivoire en vase clos. De nos jours, c'est avec de l'os calciné que l'on obtient le noir d'ivoire.

LA CÉRAMIQUE NOIRE

Les Étrusques ont développé une technique de cuisson qui permet d'obtenir des céramiques noires, appelées **bucchero**, réalisées du 7^e au 5^e siècles avant J.-C. L'argile est noircie dans la masse par fumigation au cours d'une cuisson en réduction complète (qui consiste à réduire la quantité d'oxygène dans le four). La surface brillante du bucchero s'apparente alors à l'éclat du métal. À partir de 530 avant J.-C., les potiers grecs réalisent des **céramiques à figures noires** en utilisant une argile riche en fer recouverte d'un engobe (argile diluée et colorée). La cuisson se faisait ensuite en trois temps : une première cuisson en atmosphère oxydante pour rendre l'objet totalement rouge ; une seconde avec les événements du four fermés pour le rendre complètement noir et solidifier les engobes ; une troisième à basse température avec les événements ouverts pour retrouver le rouge des parties sans engobe.

LES PIERRES NOIRES

Basalte, diorite et grauwacke sont très utilisés dans l'Égypte ancienne qui dispose d'une grande variété de pierres. Choies en fonction de la disponibilité de la roche dans les carrières ainsi que de leurs qualités, ces pierres noires sont privilégiées pour des œuvres attachées au monde funéraire, le noir étant la couleur de la momification.

L'obsidienne est une matière siliceuse noire brillante. C'est un verre d'origine volcanique que l'on trouve en Amérique, en Océanie et en Asie. Les aztèques polissaient l'obsidienne pour obtenir des objets de culte appelés « miroirs fumants ». L'obsidienne a exceptionnellement pu servir de support pour des peintures, tout comme le marbre noir ou l'ardoise.

LA QUÊTE DU NOIR ABSOLU

La recherche du noir ultime se poursuit de nos jours. Après le super black, c'est le Vantablack qui a été mis au point en 2012 par la société Surrey NanoSystems. Déposé à la surface d'un objet, il lui confère la couleur noire la plus profonde jamais réalisée puisqu'il absorbe plus de 99,965 % de la lumière visible, si bien qu'aucun reflet n'est détectable à l'œil. L'artiste britannique Anish Kapoor a acheté le brevet de ce noir absolu qui trouve aujourd'hui son utilisation dans l'industrie automobile ou le luxe.

¹¹Au 16^e siècle, cette expression était liée aux peintres qui broyaient les matières carbonisées pour obtenir leurs pigments noirs. Au siècle suivant, les médecins ont repris l'image de la mélasse noire ainsi obtenue pour l'associer à la bile noire (réputée provoquer la mélancolie). Au 19^e siècle, l'expression est progressivement passée dans le langage courant.

LA TEINTURE NOIRE

Les teinturiers rencontraient de grandes difficultés à teindre des textiles uniformément noirs et de manière durable. Au Moyen Âge, le noir était obtenu par la superposition du bleu et du rouge qui, en fonction de leurs intensités, pouvaient donner de nombreuses variations de noirs. La **noix de galle**, une excroissance produite par le chêne suite à la piqure d'un insecte, donnait une teinture noire parfaite mais extrêmement coûteuse.

Les matériaux et techniques abordés ici ont été choisis en fonction des œuvres présentées dans l'exposition, la liste n'est donc pas exhaustive. Pour aller plus loin, vous trouverez dans l'exposition un espace de médiation interactif dédié à la fabrication du noir. Les matériaux cités ci-dessus (en gras) sont présentés dans des vitrines, accompagnés d'animations numériques illustrant leurs processus de fabrications ou de transformations.

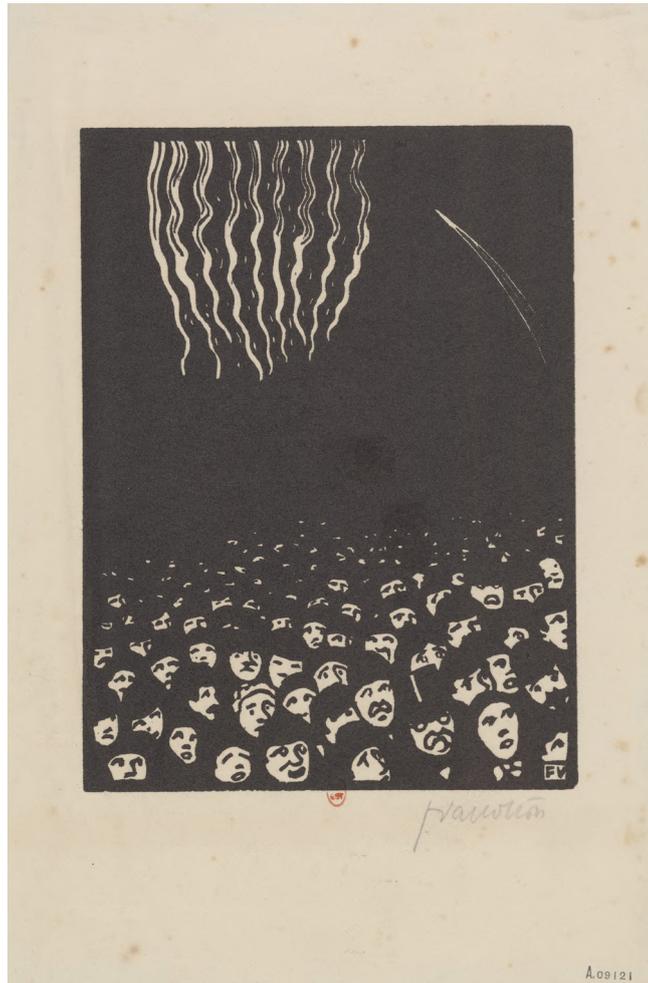


Charles Auguste Émile DURANT,
dit CAROLUS-DURAN
(1837 - 1917)
La dame au gant
1869
Huile sur toile
Paris, musée d'Orsay

CONCLUSION

LE NOIR, COULEUR DE LUMIÈRE

Dans la nature, lumière et obscurité sont indissociablement liées. Les ténèbres de la nuit alternent avec la clarté du jour. Une éclipse solaire provoque la nuit en plein jour. Et l'ombre n'existe que grâce à la lumière. Symboliquement, le noir est porteur de significations contradictoires. Associé à la mort, il est à la fois source d'angoisse mais aussi promesse de paradis dans l'au-delà. Dans le domaine vestimentaire, il prend, à partir de la Renaissance, un double sens d'affichage de la moralité et d'affirmation de la richesse. Il permet le contraste, qualité dont les artisans et les peintres ont très tôt tiré parti. Le regard des artistes du 20^e siècle s'est tourné vers les constituants plastiques de l'œuvre et particulièrement vers ses matériaux. Depuis 1979, Pierre Soulages ne peint que des toiles entièrement recouvertes de noir. Le noir d'ivoire est l'unique pigment employé. Il est mélangé à de l'huile et, depuis une dizaine d'années, à l'acrylique pour obtenir une pâte épaisse. Le peintre se focalise sur la texture de ce médium. La matière épaisse est tantôt lissée, tantôt striée par la brosse et toutes sortes d'autres outils. Ce travail fait que le tableau est un peu plus qu'un monochrome. Lorsque le spectateur se déplace face à une œuvre comme *Peinture 202 x 453 cm, 29 juin 1979*, (1979, Paris, Centre Pompidou), il fait l'expérience de points de vue changeants. Les incidences de la lumière varient quand le regardeur bouge. Un même point du tableau bascule de l'opaque au brillant, du sombre au clair. Pierre Soulages a inventé le mot « outrenoir », pour désigner ce noir si singulier qui autorise « non pas banalement le passage des ténèbres à la lumière, mais la coexistence du noir et de la lumière, de l'un par l'autre. Le noir renvoie la lumière vive et multiplie, et la lumière s'interposant entre le regardeur et le noir lui conserve sa vérité d'absence dans la présence»¹². Les artistes, fascinés depuis toujours par les propriétés de cette couleur, sont aujourd'hui en quête du noir absolu. Ce nouveau pigment, en absorbant presque tout le rayonnement lumineux, aurait pour atout de gommer visuellement toute forme de relief et offrirait ainsi des possibilités plastiques encore inexplorées.



Félix VALLOTTON (1865-1925), *Le Feu d'artifice*, 1901, xylographie Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des estampes et de la photographie

¹²Pierre Encrevé, « Le noir et l'outrenoir », Soulages. *Noir Lumière*, 1996, cité par Annie Mollard-Desfour, *Le Noir*, CNRS éditions, 2010, p. 110

PISTES PÉDAGOGIQUES

CE QUE LE NOIR REND VISIBLE

I. Les matières du noir / le noir comme matières

PISTE CYCLE 1-2 : Découvrir les matières

Comment la matière change la nature de la couleur noire ?

L'approche plastique permet d'explorer les états physiques de la couleur noire.

En classe, les matières solides et substances liquides de couleur noire sont inventoriées dans le coin peinture de la classe, l'école, l'environnement proche (encre, gouache, mine de crayon, fusain, craies grasses, pastels secs, pigments naturels). Ces différents médiums sont la base d'expérimentations plastiques. Des extraits de ces découvertes sont classés dans un nuancier,



James Lee BYARS (1932-1997), *The Flower Text. The Philosophy Text*, 1987, crayon sur papier, Collection Venet Foundation

Face aux œuvres un médium semblable à celui utilisé en classe est reconnu et retrouvé à l'aide du nuancier. Il sera complété par l'ajout de références aux œuvres.

James Lee BYARS, *The flower text. The philosophy text*, 1987, crayon sur papier

Richard SERRA, *Two rectangles Floor to ceiling*, 1979

Pierre, SOULAGES, *Peinture*, 324 x 362 cm, 1986, Polyptique G, 1986, huile sur toile

PRATIQUE ARTISTIQUE

Collections sensorielles. Réunir dans une boîte des objets présentant des contrastes, des contraires autour de, par exemple, doux/piquant : formes rondes/pointues, anguleuses, épineuses, soyeux /rugueux, mat/brillant/lumineux. La découverte peut être aussi tactile : les objets sont cachés dans une boîte dont on aura aménagé une ouverture sur le côté.

PISTE CYCLE 2-3 : Représenter la matière

Comment expérimenter les effets de matières noires et leurs incidences sur la couleur ?

Les qualités physiques des matières sont ici interrogées :

- Pour leurs caractéristiques (porosité, rugosité, fluidité)
- Dans une pratique plastique en deux dimensions (transparences, épaisseurs, mélanges homogènes et hétérogènes)

En classe Peindre avec des matières épaisses, fluides : opérer des ajouts, des mélanges de matières, de liants pour épaissir, pour fluidifier, pour rendre du relief. Les expériences s'accompagnent de l'acquisition d'un lexique approprié pour décrire les actions et les effets produits.

Les effets tactiles et visuels obtenus sont nommés et classés dans des répertoires : du gras au sec, du lisse au rugueux, du mat au brillant, de l'opaque au transparent. On pourra envisager une mise en valeur sous la forme d'un livre de formules ou la mise en place d'un espace matières, une matériauthèque.

Face aux œuvres, ces effets sont reconnus afin de comprendre les dimensions sensorielles de la couleur noire, notamment les interrelations entre quantité (formats, surfaces, étendues) et qualité (intensités, nuances, lumière...).



Hans HARTUNG (1904-1989), *T 1967-H25*, 1967

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - centre de création industrielle



Françoise PÉTROVITCH, *Île*, 2019, lavis d'encre
Renie SPOELSTRA, *Misty Road*, 2014, fusain sur papier

PRATIQUES ARTISTIQUES

Jouer des caractéristiques physiques de la matière.

Réaliser un carré où la matière prend une épaisseur spectaculaire. Quelles sont les solutions plastiques trouvées pour faire un effet de matière ? La touche, la trace, le geste, les outils, les empreintes, les textures, les couleurs, les contrastes, les mélanges de techniques.

Utiliser le charbon comme medium.

Pour obtenir des noirs différents, réaliser des recettes « charbon et eau » pour obtenir des jus, « charbon en poudre, eau et colle ou produit à vaisselle » pour obtenir des substances qui produiront des effets différents (brillance ou matité par exemple). Explorer ce matériau et tirer parti de ses qualités pour peindre, dessiner.



Ci-dessus : Renie SPOELSTRA (né en 1974)
Misty Road, 2014, fusain sur papier, Amiens, Frac Picardie Hauts-de-France

Ci-contre : Françoise PÉTROVITCH (née en 1964), *Île*, 2019, lavis d'encre, Paris, Galerie Semiose

PISTE CYCLE 3-4 : Présenter la matière

Comment des phénomènes scientifiques observés deviennent-ils des expériences artistiques ?

Comment ces démarches remettent-elles en cause le geste pictural ou sculptural traditionnel ?

La force de l'expérience : de nombreux artistes de l'exposition utilisent des matières noires pour leurs propriétés intrinsèques. L'encre de Chine est traditionnellement utilisée en dessin ou en peinture pour ses propriétés solubles et indélébiles mais aussi pour l'éclat de sa couleur. Du point de vue scientifique, dans l'œuvre d'Edith Dekyndt, le mouvement flottant des volutes noires de l'encre dans l'eau démontre la variabilité des forces physiques et le mouvement des fluides. Elle permet de montrer la chaleur et de matérialiser une force.

Au-delà de l'observation du phénomène, la captation de cette expérience par l'image filmée laisse place à l'expérience contemplative et à la fascination du spectateur. Le dessin qui se déploie dans le vide n'apparaît pas à la force de la main et il n'est pas le fait d'un outil, il naît du résultat d'une expérience et remet en cause le geste pictural. Les grattages faits au hasard par Len Lye sur le celluloid font apparaître à la projection des formes graphiques, produites par la force du mouvement qui entraîne la pellicule. Dans *Macadam* de Bernar Venet, la surface monochrome est obtenue par le recouvrement du support par le goudron chaud. La substance industrielle prend la place de la peinture

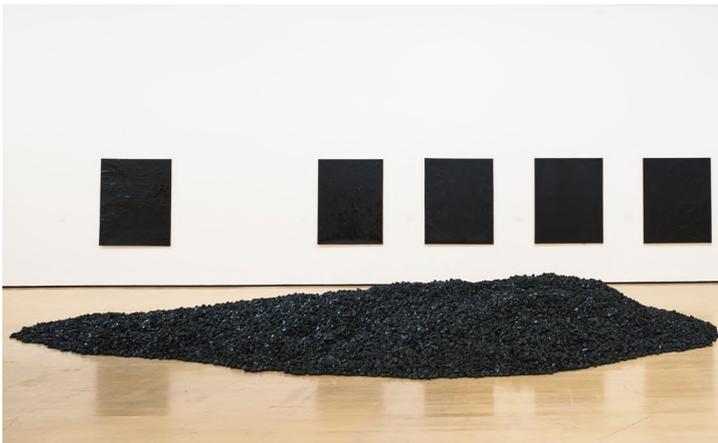


Edith DEKYNDT (née en 1960), *A is hotter than B (A est plus chaud que B)*, 2005, art numérique, Amiens, Frac Picardie Hauts-de-France

noire, son écoulement montre que la matière subit la loi de la gravité. Les phénomènes scientifiques observables priment sur le geste créateur et deviennent des expériences artistiques.

Forces sculpturales : dans *Tas de charbon*, le charbon est utilisé par l'artiste pour ses propriétés inhérentes et naturelles. Selon le lieu de présentation, la loi de la gravitation définira la chute et le mouvement du charbon. Celles-ci engagent toutes des domaines de connaissances scientifiques, mathématiques ou physiques dans lesquelles la matière fait l'œuvre.

Bernar VENET (né en 1941), *Tas de charbon*, 1963-2020, charbon, Collection Venet Foundation, Courtoisie Famille Guichard



PRATIQUES ARTISTIQUES

Tour de force : mettre en place des dispositifs picturaux, sculpturaux ou installations qui permettent de montrer la force d'un geste dans la matière : matérialiser un saut dans l'eau, une enjambée dans le sable, un coup dans le vide, une projection de terre etc. À l'aide de moyens plastiques divers, mettre en évidence la force d'un geste, sa direction, son intensité, son sens etc.

Corps absent, force présente : trouver des moyens autres que le corps et l'outil pour produire un effet sur la matière. Inventer des intermédiaires entre le corps et la matière et peindre ou sculpter avec des forces qui mettent en mouvement ou qui déforment la matière: l'attraction, la gravité, entraînement mécanique etc.

Dans l'exposition :

Édith Dekyndt, *A is hotter than B (A est plus chaud que B)*, 2005, art numérique

Bernar Venet, *Macadam*, 1963, photographie

Len Lye, *Free radicals*, 1958, Film

Bernar Venet, *Tas de charbon*, 1963, charbon

II. Le noir qui s'explique / le noir qui révèle

PISTE CYCLE 1-2 : La nuit représentée

Le noir existe-t-il à l'état naturel ; à quelles occasions se donne-t-il à voir ?

En classe, les phénomènes naturels sont observés et expliqués à l'aide d'hypothèses dans une démarche scientifique. L'alternance jour/nuit est étudiée à partir d'un questionnement afin de recueillir les conceptions initiales et, ensuite, d'une expérience de la rotation terrestre (objet qui représente la terre et source lumineuse).

Face aux œuvres, la nuit se définit par un dérèglement des sens, une altération de la vision : les détails s'estompent, les ombres s'allongent, les formes deviennent des masses obscures et la ligne d'horizon disparaît.

Les motifs de la nuit

Parmi les nombreux motifs nocturnes utilisés par les artistes, on retrouve :

- L'arbre est une forme changeante. Découpée précisément le jour, elle devient masse sombre la nuit.
- L'eau et ses reflets. Ils doublent le peu de luminosité et font écho aux transformations optiques nocturnes (ondulations, trouble).

La nuit comme un théâtre

Il existe une grande diversité de fonction dans ses représentations :

Nuit urbaine	Nuit inspiratrice	Nuit menaçante	Nuit d'orage	Nuit cosmique
Elle évoque une fin de soirée sous les lumières de la ville.	Elle permet toute création artistique comme dans les nocturnes en écho à la musique.	Elle se fait noire pour accentuer le caractère dramatique d'un sujet et mettre en scène des événements tragiques ou remarquables.	Dévoile des compositions mystérieuses qui mettent en scène des sources lumineuses aussi fortes que brèves, les éclairs.	la contemplation d'un ciel étoilé, est une fenêtre ouverte sur l'univers.
Aleksander GIERYMSKI <i>Max-Joseph Platz à Munich</i> 1890 huile sur toile	Jean-Joseph, BENJAMIN-CONSTANT <i>Beethoven, la sonate au clair de lune</i> 2 ^e moitié 19 ^e siècle huile sur toile	Jean-Baptiste DEPERTHES <i>Le tombeau de Werther. Effet de nuit</i> huile sur toile	Narcisse Virgile Diaz, DE LA PEÑA <i>Ciel d'orage</i> 1867 huile sur toile	Lucio FONTANA <i>Concetto spaziale (50-B.1)</i> 1950, huile sur toile perforée
				

PISTE CYCLE 2-3 : Les physiques

Quelle interaction entre ombre et lumière ?



L'ombre et la lumière sont étroitement liées l'une à l'autre et peuvent exister en même temps. Pour créer une ombre, il faut impliquer trois éléments : un corps matériel, la lumière et un support.

Trouver la lumière : la lumière révèle les formes (la silhouette d'un objet, les détails de cet objet, son ombre portée), les couleurs (vives, rabattues, opaques, translucides, le clair et l'obscur), la matière (les reflets, la texture des objets). Elle peut modifier cette perception et participe à la signification de l'œuvre en interaction avec ces composants.

Chercher l'ombre : Une ombre nécessite une source lumineuse. Interposé entre les faisceaux lumineux, naturels ou artificiels et la surface, l'obstacle forme une ombre. Celle-ci peut être démesurée et déformée. Son apparition peut être durable ou éphémère, statique ou mouvante ou révéler quelque chose de caché.

Jean-Philippe CHARBONNIER, *L'Enfant et le gazomètre, Roubaix*, 1958-1959, photographie
Joseph VERNET, *Vue d'une cascade à travers des rochers*, 1735-1740 vers, huile sur toile



(haut) Jean-Philippe CHARBONNIER (1921-2004), *L'Enfant et le gazomètre, Roubaix*, 1958-1959, photographie noir et blanc, Paris, La Défense, Centre national des arts plastiques

(bas) Joseph VERNET (1714-1789), *Vue d'une cascade à travers des rochers*, vers 1735-1740, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

PRATIQUES ARTISTIQUES

Collection d'ombres : éclairer divers objets avec différentes sources lumineuses ; dessiner le contour de leurs ombres portées et remplir les surfaces au fusain, à l'encre de Chine. Chantourner cette collection d'ombres et en faire une installation.

Chasse aux ombres : Selon une thématique, par exemple « corps en mouvement », mimer une attitude dans la cour ensoleillée ou avec projecteur. Prélever le contour de la silhouette et organiser une mise en espace. On pourra aborder une autre thématique « les monstres » en combinant plusieurs silhouettes.

Jouer dans l'ombre : rechercher des expressions dans lesquelles figure le mot « ombre » et en faire l'illustration sous différentes formes plastiques ou littéraires. Sortir de l'ombre, y entrer, passer de l'ombre à la lumière, faire de l'ombre à, suivre comme son ombre, il n'y a pas l'ombre d'un doute.

Jouer avec la lumière : dans le noir, avec quelques sources lumineuses, jouer avec un appareil photographique numérique et réaliser un *lightpainting* en déplaçant plus ou moins rapidement l'appareil et en gardant un temps de pose important.

PISTE CYCLE 3-4 : Les indivisibles

Comment l'ombre, matière noire transparente et immatérielle, questionne la perception de l'espace et de la réalité ?

Mettre en lumière : la lumière et l'ombre, si elles sont dissociables, sont aussi inséparables. L'une et l'autre peuvent être présentes dans une même œuvre sans que leur source ne soit directement représentée. Comme expérimenté précédemment, dans *Ombres portées* d'Émile Friant, la lumière est un élément nécessaire à la formation d'une ombre. L'ombre d'un corps, portée sur le mur et sa forme aléatoire questionne son rapport à la réalité et aux apparences. La lumière révèle la part de fortuit et de hasard dans l'image. Dans la sculpture d'Auguste Rodin, *Grande ombre*, la lumière est nécessaire à l'ombre comme dans la nature. L'ombre et la lumière contribuent à la perception des volumes, du dynamisme, du mouvement et de la profondeur de l'œuvre. Cela permet de saisir la figure.

Plonger dans le noir : une éclipse solaire se produit lorsque la lune s'interpose dans l'axe entre soleil et la terre. Les dix lithographies de l'éclipse du 11 août 1999 de Douglas Gordon sont réalisées à partir d'images tirées de sources différentes, selon la position de l'observateur, la lune peut partiellement ou entièrement occulter le soleil. Ce qui intéresse l'artiste ce sont les différents points de vue. Dans *Orage*, Ange Leccia, plonge le spectateur dans le noir. Celui-ci fait alors l'expérience sensible du noir et implique son propre corps. L'immersion dans le noir stimule l'imagination, produit des sensations et provoque la perte des limites du lieu. L'image projetée fascine par ses gradations de lumière allant de la lueur et éblouissement.



Ange LECCIA (né en 1952), *Orage*, 1999, art numérique, Vitry-sur-Seine, MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne



Auguste RODIN (1840-1917), *Grande ombre*, 1898, bronze, Lille, Palais des Beaux-Arts

PRATIQUES ARTISTIQUES

L'ombre de l'ombre : par des moyens divers matérialiser l'ombre des « choses » : objets, corps fixes...

Les « sculptures d'ombres » : produire une ombre figurative à partir de l'association d'éléments hétéroclites.

Faites vos je / jeux d'ombres : proposer un autoportrait révélant les différentes facettes de soi-même par un jeu d'ombre et de lumière. Au travers du théâtre d'ombre en multipliant les sources de lumière et en explorant la pratique de l'acteur-montreur, développer un langage artistique centré sur le mouvement.

Dans l'exposition :

Émile FRIANT, *Ombres portées*, 1891, Huile sur toile

Auguste RODIN, *Grande ombre*, 1898, Bronze

Lucio FONTANA, *Concetto spaziale (50-B.1)*, 1950, Huile sur toile

Ange LECCIA, *Orage*, 1999, Art numérique

Pour aller plus loin : faire référence aux œuvres contemporaines autour de la « sculpture d'ombre » de Boltanski, Tim Noble et Sue Webster, Rashad Alakbarov, Kumi Yamashita.

III. Avoir peur du noir / créer la peur

PISTE CYCLE 1-2 : Cachés dans le noir

Quels moyens plastiques sont utilisés pour créer un ressenti ?

En classe, lors d'activités de recherche sur des documentaires, des récits de fictions (contes, mythologie), les élèves recueillent et décrivent des représentations d'animaux : sont-elles proches de la réalité ? De quoi est composée cette créature hybride ? Le travail d'interprétation de ces images permet l'expression de différents ressentis : la collection de représentations d'un même animal donnera lieu à une gamme de ressentis pouvant aller de l'empathie à la répulsion mises en valeur sous la forme d'un imagier.

Face aux œuvres, munis des imagiers réalisés en classe, les élèves reconnaissent des animaux référencés. Ils comparent les apparences physiques. L'émotion ressentie est-elle identique à une de celles répertoriées dans l'imagier ? Quels moyens plastiques sont utilisés pour modifier le ressenti : anthropomorphisme, posture, décor ?

	Œuvres de l'exposition	Éléments descriptifs	Interprétations
	Damien HIRST <i>Who's Afraid of the Dark ?</i> 2002, résine et mouches sur toile	Les mouches noires recouvrent toute la surface de la toile	Toutes ces mouches sont répugnantes
	Odilon REDON <i>Le Corbeau</i> 1882 Fusain, craie noire et craie blanche sur papier	Le corbeau, situé au premier plan qui est d'un noir soutenu, se tient aux pieds d'une femme drapée dont émanent des rayons lumineux	Le corbeau ressemble au corbeau de la sorcière
	Jean-Jacques FEUCHÈRE <i>Satan et deux vases aux chauves-souris</i> (détail) Salon de 1834 Bronze	Ce diable, enveloppé de ses ailes, est assis, la main soutenant le menton	Sa position évoque la méditation, il semble mélancolique et inoffensif
	Odilon REDON <i>Araignée</i> 1887 Lithographie	Cette araignée a 10 pattes, un visage souriant, et le regard dirigé vers le haut	Elle est amusante
	Annette MESSAGER <i>Les Chimères</i> Entre 1982 et 1984 Photographie	Ce monstre en forme de tête de mort s'appelle Chimère mais on ne retrouve pas les parties de lion, chèvre et serpent	C'est une chimère différente

PRATIQUE ARTISTIQUE

Installer la figurine d'un animal sur un socle, jouer avec les sources lumineuses et les points de vue pour traduire une atmosphère : éclairer en variant la place et l'inclinaison de la source lumineuse, ajouter des filtres colorés. Choisir un point de vue, définir un cadrage. Photographier pour réaliser une galerie de portraits animaliers et pour compléter les imagiers.

PISTE CYCLE 2-3 : Les peurs originelles

Comment les œuvres aident à la prise de conscience de la gradation des émotions ?

En classe, dans le cadre d'enseignements de diverses disciplines, par la découverte d'œuvres musicales, plastiques, poétiques, les élèves expriment et nomment diverses émotions : la colère, la joie, la peur, la tristesse. L'intensité des émotions éprouvées peut être graduée. Par exemple, pour le registre de la peur, on distingue appréhension, inquiétude, angoisse, frayeur, terreur. Ainsi, le vocabulaire s'affine ; pour en garder trace, des « baromètres des émotions » sont progressivement construits.

Face aux œuvres, munis de ces baromètres, les élèves qualifient leurs émotions. Ils les associent à :

				
Œuvres de l'exposition	Philippe DE CHAMPAIGNE <i>Vanité, ou Allégorie de la vie humaine</i> , vers 1645, huile sur bois	Anonyme <i>La Madeleine</i> 18 ^e siècle Huile sur toile	L'Enfer de Dante <i>Illustration du chant XXIX</i> (« L'infaillible Justice »), estampe	Alexander HARRISON <i>La Solitude</i> Vers 1893 Huile sur toile
Émotions associées à :	La nature des objets représentés : crânes ou fleurs fanées des natures mortes ;	un temps symbolisé : la mort.	Des lieux : gouffre meurtrier, étang aux eaux sombres ;	un moment : la nuit.

PRATIQUE ARTISTIQUE

Choisir un animal ou un personnage et le mettre en scène pour traduire un sentiment repéré sur un « baromètre des émotions ». Utiliser des procédés plastiques comme l'ajout ou la modification de décors, d'objets. Les élèves pourront intervenir sur la morphologie du sujet, ou modifier sa posture. Comparer les effets produits.

HISTOIRE DES ARTS

Repérer les objets-clés du langage symbolique des *Memento mori* : crâne, instruments de mesure du temps, végétaux, etc. Catégoriser ces objets symboliques et enrichir ce classement par des recherches dans l'exposition, dans des reproductions d'œuvres disponibles en classe. Les vanités évoquant la fuite du temps peuvent présenter une montre, un sablier, une bougie consumée, une lampe à huile, un crâne ou un squelette etc. Réunir les reproductions numérisées des œuvres rencontrées et les mettre en valeur sous la forme d'une galerie virtuelle.

PISTE CYCLE 3-4 : Les registres de la peur

**Comment le spectateur ou le lecteur est amené à analyser le danger déclenché par la peur de l'obscurité ?
Comment les images ou les mots stimulent-ils notre imagination ?**

Attraction et répulsion : la peur est selon le ressenti de chacun est une émotion supportable ou insupportable, mais c'est aussi une force qui attire. L'analyse des éléments formels des premiers films montre que des moyens simples permettaient la création des moments de tension. Les premiers films, muets et en noir et blanc, de par leur invention naissante baignent souvent dans la pénombre et tirent vers la monochromie mais les expérimentations lumineuses ont été nombreuses. Éclairages contrastés marquant fortement les ombres, jeux d'ombre et de lumière, clair-obscur forment les recherches systématiques des cinéastes expressionnistes. La présence du danger est souvent signifiée par son ombre avant même qu'il n'apparaisse dans l'image. Le rapport entre le noir et le blanc, le sombre et le lumineux contribuent à créer des atmosphères fantastiques que l'association son-image permet d'accentuer.

La fabrique de la peur : ces procédés cinématographiques trouvent écho dans la littérature. La peur est le principal composant des registres du fantastique avec l'étrange et le monstrueux. Au cinéma, comme dans un récit, la menace est souvent associée aux éléments naturels : la nuit, territoire des rêves, ou lieux abandonnés et sombres. Ce sont des endroits qui éveillent les appréhensions et deviennent des zones de danger où le noir est source de frayeur et de tension.

Dans l'exposition :

Nosferatu, Fredrich Wilhelm Murnau, 1922, Film
L'Aurore, Fredrich Wilhelm Murnau, 1928, Film
Rebecca, Alfred Hitchcock, 1947, Film
La nuit du chasseur, Charles Laughton, 1956, Film

Dans d'exposition retrouvez des citations de :

Victor Hugo, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Guillaume Apollinaire, Rimbaud, etc.

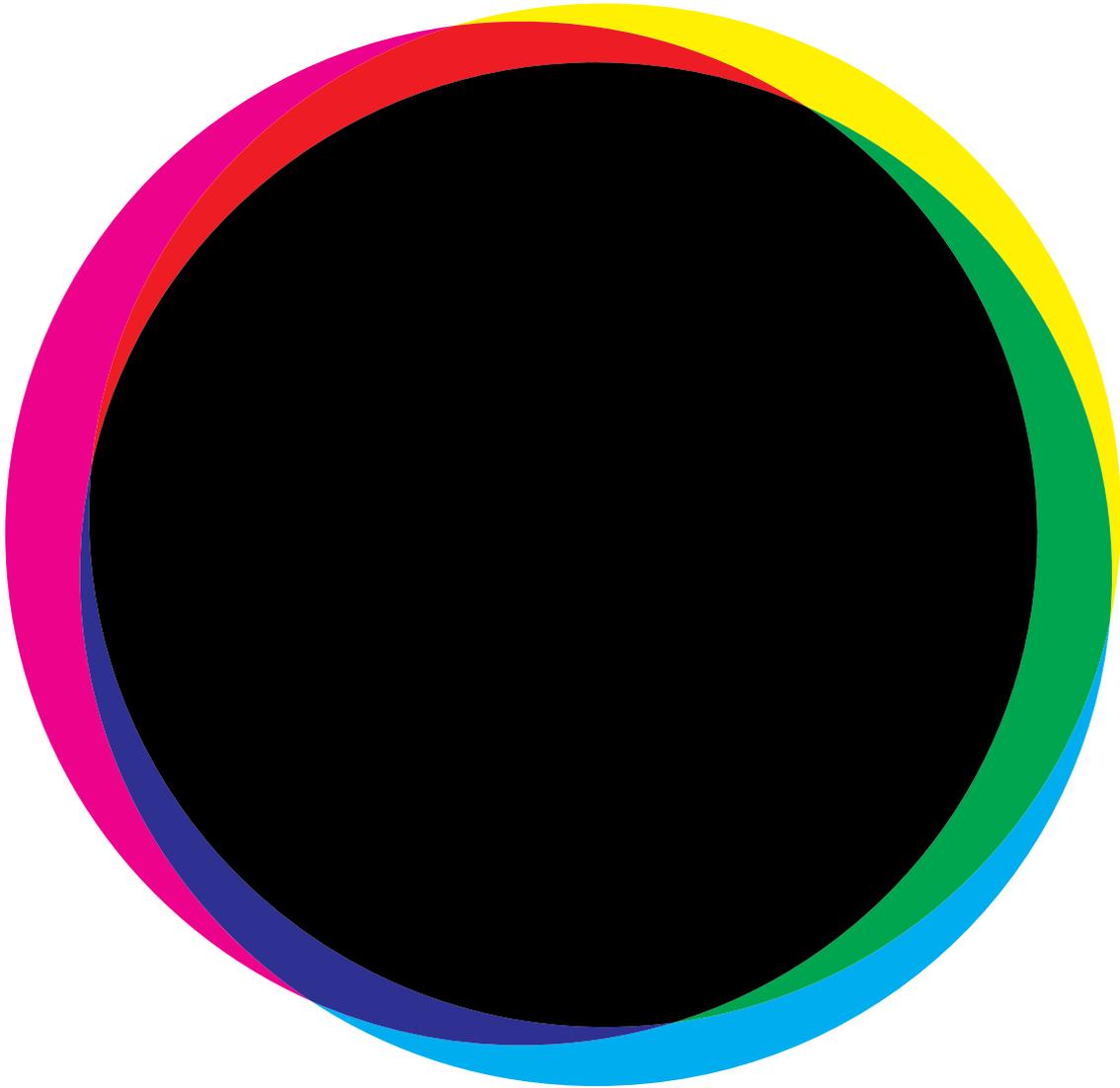
PRATIQUES ARTISTIQUES

Salles obscures : au travers d'installations et avec des moyens spécifiques au théâtre ou au cinéma, proposer de développer le rapport scène-spectateur dans un espace clos et sombre. L'objectif étant de confronter le spectateur à l'effroi et ses propres peurs.

Peur à la demande : proposer des activités permettant l'échanges de procédés littéraires et cinématographiques afin de susciter chez le lecteur ou le spectateur le doute, l'angoisse, la peur, l'incertitude. Utiliser la métaphore et la comparaison afin de transmettre au mieux l'inimaginable ou focaliser sur un détail important pour mieux tromper.

LOUVRE

Lens



De l'Égypte à Soulages, l'épopée de la couleur noire

SOLEILS NOIRS EXPOSITION

10 JUN 2020 - 25 JANVIER 2021



Pas-de-Calais
Le Département



LOUVRE



3 hauts-de-france

